This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

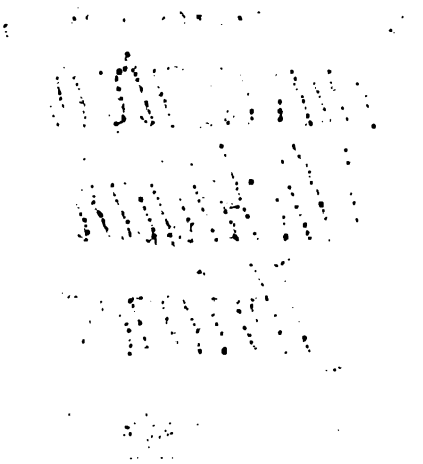
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 926,068

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



Hermann Bahr

Rezensionen

Wiener Theater 1901—1903

Berlin · S. Fischer, Verlag · 1904

Rezensionen

Von **Hermann Bahr** erſchienen im gleichen Verlage:

Die gute Schule. Roman. 2. Aufl. . .	geh.	Mk. 3.—.
Neben der Liebe. Wiener Roman. 2. Aufl.	geh.	Mk. 3.—.
Die häusliche Frau. Luſtſpiel. . . .	geh.	Mk. 1.50.
Dora. Wiener Geſchichten. 2. Aufl. . .	geh.	Mk. 2.—.
Caph. Novellen. 2. Aufl.	geh.	Mk. 2.—.
Der Antiſemitismus. Ein Interview. .	geh.	Mk. 2.—.
Renaiſſance. Neue Reihe zur Kritik der Moderne.	geh.	Mk. 3.50.
Theater. Ein Wiener Roman. 2. Aufl. .	geh.	Mk. 3.—.
Das Tſchaperl. Ein Wiener Stück. . .	geh.	Mk. 2.—.
Joſephine. Ein Spiel.	geh.	Mk. 2.50
Der Star. Ein Wiener Stück.	geh.	Mk. 2.50.
Wiener Theater (1892—1898).	geh.	Mk. 4.—.
Die ſchöne Frau. Novellen.	geh.	Mk. 2.—.

Hermann Bahr

Rezenſionen

Wiener Theater
1901 bis 1903

„Wenn die Leute glauben,
ich wäre noch in Weimar,
dann bin ich ſchon in Erfurt."
Goethe.

Berlin 1903
S. Fiſcher, Verlag

832
B151re

Alle Rechte vorbehalten

Hermann
Funke
3-4-53
82488

3 9-53 MFP

Meinem lieben Arthur Schnitzler
nach zwölf Jahren.

Sankt Veit, Oſtern 1903.

Die Duſe hat mir einmal lachend geſagt: „Aber Sie! Sie ſind doch gar kein Kritiker — Sie ſind unſer guter Kamerad!“ Dies hat mich ſtolz gemacht. Es enthält alles, was ich ſein will.

MFP

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Burgtheater 1
M. E. delle Grazie, Der Schatten 3
Paul Lindau, Nacht und Morgen 9
Bauernfeld 13
Shakespeare, Troilus und Cressida (für die Bühne bearbeitet von Albert Gelber) 18
Hermann Sudermann, Es lebe das Leben . . . 26
F. G. Trieſch, Das Komplott 32
Shakespeare, Maß für Maß 33
Karl Schönherr, Sonnwendtag 41
Bernhard Baumeiſter 50
Björnſterne Björnſon, Laboremus 56
Otto Ernſt, Die Gerechtigkeit 59
Gerhart Hauptmann, Der arme Heinrich 65
Maurice Maeterlinck, Monna Vanna 76
Ludwig Thoma, Die Lokalbahn 83
Kleiſt. (Guiskard. Amphitryon.) 90

II. Akademiſcher Verein für Kunſt und Literatur. 99
Goethe, Satyros 104
H. v. Kleiſt, Robert Guiskard 107
Zacharias Werner, Der vierundzwanzigſte Februar 110
Euripides, Herakles (überſ. von Willamowitz-Moellendorf.) 112
Maurice Maeterlinck, Der Tod des Tintagiles 120
Hans Sachs, Der tote Mann und Der Roßdieb zu Fünfing 130
Henrik Ibſen, Peer Gynt 131
Euripides, Hippolytos 139
Der veränderte Freund. Zur Aufführung von Goethes Prometheus, Elpenor u. Der Bürgergeneral . 145

III. Gäſte 157
Ueberbrettl 159
Levetzow, Die beiden Pierrots 161
Die Réjane 163
Frank Wedekind 182
Jung-Wiener-Theater zum lieben Auguſtin . . . 191
Saharet 194

Seite

Yvette Guilbert 196
Sada Yacco 202
Isadora Duncan 216. 218
Gabriele d'Annunzio, Francesca de Rimini . . 225
Gabriele d'Annunzio, La Città morta 238
Eleonore Duse 246
Adolfo de Bosi 251
Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin: Arthur Schnitzler, Lebendige Stunden 252
Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin: Heyermans, Die Hoffnung 269
Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin: Irene Triesch als Nora 274

IV. Deutsches Volkstheater 277
Rudolph Lothar, König Harlekin 279
Otto Erich Hartleben, Hanna Jagert 287
Alfred Capus, Das Glück 296
Richard Jaffé, Fastnacht 304
Erich Korn, Colombine 307
Max Halbe, Haus Rosenhagen 309
Jerome K. Jerome, Miß Hobbs 316
Wilhelm Meyer-Förster, Alt-Heidelberg 318
Karlweis, Das grobe Hemd 325
Björnson, Über unsere Kraft 326. 329
Antonie Baumberg, Max Wiebrecht 333
Antonie Baumberg 335
Robert Well, Pflicht 339
Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schaup, Der Hochzeitstag 340
Max Dreyer, Drei 341
Ludwig Thoma, Die Medaille 345
Alexander Bisson und J. Berr de Turique, Das historische Schloß 345
François de Curel 351
Marco Brociner, Die Freundin 361
Otto Erich Hartleben, Ein Ehrenwort 366
Franz Kranewitter, Andre Hofer 371
D. Belasco, Dübarry 377
Ludwig Ganghofer, Der heilige Rat 382
Arthur Schnitzler, Lebendige Stunden 390

V. Theater in der Josefstadt 397
Alexander Bisson, Der brave Richter 399
Albert Guinon und Maurice Denier, Die Jobards 406

Seite

Hans Brennert, Die Hasenpfote 407
Richard Wilde, Letzte Nacht 407
Benno Jacobson, Familiensouper 407
Otto Berti, Teremtette 407
Courteline, Ein ruhiges Heim 407
Alfred Capus, Der Bankdirektor 408
Marco Praga, Ehrbare Mädchen 410
Ludwig Huna, Erstarrte Menschen 415

VI. **Raimundtheater** 417
Philipp Langmann, Korporal Stöhr 419
Erckmann und Chatrian, Freund Fritz 422
Maxim Gorki, Kleinbürger 429
Bernhard Shaw 433
Bernhard Shaw, Ein Teufelskerl 440

VII. **Kaiserjubiläums-Stadttheater** 455
Torresani, Mikesch-Mali 457
Eugen v. Jagow, Die Tochter des Ödipus . . . 460
Hermann Sudermann, Johannes 464
Register 474

I.

Burgtheater.

Der Schatten.

Drama in drei Akten von M. E. delle Grazie. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 28. September 1901.

Der Dichter, der Künstler muß sich selbst manchmal unheimlich sein. Er schafft Könige und Bettler, Helden und Räuber, Engel und Teufel. Um dies zu können, ist es notwendig, daß er den Stoff für sie in sich hat. In irgend einem dunklen Grunde seiner Seele muß er selbst König oder Bettler sein. Ist es nun nicht töricht, diese tiefe Kraft blos immer zum Gestalten hinzugeben, statt sich mit ihr selbst ins Leben zu wagen? Warum immer nur Kaiser oder Mörder bilden? Warum es nicht selbst sein, Kaiser — und vielleicht auch Mörder? Muß er nicht seine eigenen Gestalten fast beneiden, die durch alle Himmel und Höllen aller Leidenschaften stürmen, während er still in seiner Kammer sitzt? Muß es ihn nicht verlangen, einmal selbst zu stürmen? Statt zu dichten, das Gedicht zu leben? Solche Wünsche mögen wohl über jeden einmal ihre schwarzen Flügel breiten.

Ich vermute, daß es diese Stimmung war, die dem Fräulein delle Grazie den ersten Gedanken zum

„Schatten" eingegeben hat. Sie wollte zuerst wohl nur der unbefriedigten Begierde des Dichters eine Gestalt geben, den es ekelt, ein bloßer Zuschauer der Welt zu sein, und den es reizt, nun auch selbst einmal darin mitzuspielen. Allmählich hat aber dann die Gestalt für sie noch eine andere Bedeutung bekommen: sie ist ihr nach und nach zum Ausdrucke der Triebe geworden, die tief im Menschen lauernd an der Kette liegen. Jeder Mensch hat ja einen zweiten, einen anderen in sich. Ja man könnte in einem gewissen Sinne sagen: jeder Mensch hat eigentlich die ganze Menschheit in sich, alles Gute und alles Böse, dessen sie fähig ist. Bedenken wir, was uns manchmal träumt, so müssen wir erschrecken, wie böse unser Wille oft ist, wenn er sich unbewacht weiß. Wenn jeder gleich wieder bereute Wunsch, der manchmal in uns aufzuckt, sich von uns ablösen und nun immer neben uns stehen würde, so wären wir bald von so schrecklichen Figuren umringt, daß wir vor Scham und Angst uns nicht mehr ertragen könnten. Wir leben eigentlich alle nur von unserem schlechten Gedächtnis, das die tückischen Gedanken, die in uns drohen, gleich wieder vergessen hat. Aber wenn das Schlechte, das wir gebändigt verhalten, einmal aufstehen und vor uns hintreten könnte!

Dieser zweite Gedanke scheint dem Autor in der Arbeit immer wichtiger geworden zu sein, bis der erste durch ihn allmählich fast verwischt wurde. Nach dem Vorspiele erwarten wir ein Stück über das Thema: Was geschieht, wenn ein Dichter einmal

ſein Gedicht erleben will, ſtatt es nur zu dichten? Aber es wird dann vielmehr ein Stück über das Thema: Was geſchieht, wenn ſich ein Menſch der Kontrolle ſeiner Vernunft begibt, um nur jeder Eingebung der Inſtinkte zu gehorchen? Und erſt am Ende ſchlägt jenes Motiv wieder durch und nun ſcheint es die Abſicht des Autors zu ſein, uns zu ſagen: Dichter, beklage dich nicht, daß es dir verwehrt iſt, im Leben zu ſtehen; denn dies gerade gibt dir die Freiheit, dich auszuleben, da du auch das Schlechte in dir, das Gemeine durch deine Geſtalten ausdrücken darfſt, während die anderen Menſchen den „Schatten" in ihrer Seele verleugnen und bezwingen müſſen und ſo doch alle nur zur Hälfte leben, du allein biſt ganz; erkenne dies und lerne,

daß nur im Künſtler
Der ganze Menſch ſich auslebt wie ein Gott,
Gleich unverantwortlich für Gut' und Böſe —

und preiſe dich, daß dir allein gegeben iſt, in alle Abgründe der Menſchheit zu tauchen und doch rein zu bleiben:

Schatten war jede Tat, eh' ſie geſchah,
Vorausgeworfen von der Macht des Willens,
Der dann als Blitz aus ſeiner Wolke fuhr!
Wohl mir, daß meine Wolke — Wolke bleibt,
Und ihre Blitze nur in Schönheit enden —
Wohl uns, daß den Gewaltigſten des Willens
Ein Gott die Hände bindet durch die Kunſt,
Und alle Ungeheuer, die das Meer
Des Lebens kreiſend auswirft, alle Stürme,
Die es gebiert, durch ihre Seele geh'n,
Doch niemals ſie beflecken können — ja

Denn was heißt — dichten? Gutes oder Böſes
Erſchaffen durch zu viel Gefühl und Geiſt!

Ich habe nun noch die Handlung zu erzählen, an welcher der Autor dieſe Gedanken darzuſtellen ſucht. Wir ſehen zuerſt in Rom um das Jahr 1838 einen Dichter im Geſpräch mit ſeinem Freunde. Der Freund genießt, der Dichter beneidet ihn darum. Er hat das traurige Gefühl, mit allem dieſem Schaffen nur das Leben zu verſäumen. Es reut ihn faſt, den „Mann der Tat, des Lebens" in ſich der Kunſt und dem Traum geopfert zu haben. Der Freund geht, da taucht hinter dem Dichter ein Schatten auf, dunkel verſchleiert, das Antlitz und die Hände fahl, faſt grau, eben jener „zweite", den er für den anderen erſchlug. Ich wollte, ſagt der Dichter, du löſeſt dich von mir und wäreſt frei! Damit iſt das Zauberwort geſprochen: der Schatten lebt. „Ihr wollt es — alſo kann ich es!"

So weit das Vorſpiel. Der erſte Akt führt uns nun nach Rottenwyl, einer deutſchen Stadt, wieder um das Jahr 1838. Hier lebt ein ſtarker Fürſt, von Verſchwörern bedroht. Unter dieſen iſt jener Freund des Dichters, Klang geheißen. Aber gerade in der Beratung, in welcher ein Anſchlag auf das Leben des Fürſten beſchloſſen wird, fehlt er. Der Dichter, der Werner heißt, weiß dies. Als nun der Anſchlag auf den Fürſten mißlingt und Klang in den Verdacht des Verbrechens gerät, könnte ein Wort von Werner ihn retten, der weiß, daß jener damals bei ſeinem Mädchen geweſen iſt. Schon will

er es ſagen, da ſteht der Schatten vor ihm. Und der Schatten zwingt ihn zu ſchweigen. Er verrät den Freund, um ſelbſt zu ſteigen. Der Freund wird in Ketten abgeführt. Werner aber kommt an den Hof, die Gunſt des Fürſten zu genießen. Nun erfährt Klang's Mädchen, was geſchehen iſt. Sie eilt zu Werner, um mit ihm den Geliebten zu retten. Von Neid und Gier zerrüttet, lügt ihr Werner vor, daß Klang ſie nie geliebt, daß er ſich ihrer Gunſt gerühmt, daß er ſie verhöhnt, und als es ihm mit allen ſolchen Liſten nicht gelingt, ſie dem Freunde zu entwenden, und er befürchten muß, daß ſie, alles bekennend, ihn vor dem Fürſten entlarven wird, dringt er, vom Schatten gehetzt, mit dem Dolche auf ſie ein. Sie ſtirbt, er entflieht, vom Zufall begünſtigt, der es ſo wendet, daß Klang nun auch noch für ihren Mörder gehalten wird. Das Gericht tritt zuſammen, Klang ſoll ſterben. Das Volk gerät in Aufruhr, es will an ſeine Schuld nicht glauben. Aber der Fürſt iſt unerbittlich. Nur Werner könnte den Freund noch retten, wenn er ſpräche. Aber der ſpricht nicht, immer ſteht der Schatten neben ihm. Da dringt Lärm von der Gaſſe herauf, das Volk iſt losgebrochen und ſtürmt das Schloß. Der Fürſt gebietet: So laßt die Tore unten ſchließen! Jetzt ſchreit Werner auf.

Nein —!
Laßt weit ſie öffnen heute — weit — denn ſeht,
Das Volk bringt die Gerechtigkeit getragen!
O, glaubt mir in der Stunde, die mich zwingt,

Mein Haupt vor ihre Füße hinzulegen
Und zu gesteh'n: hier ist der Mörder — hier!
Ein ganzes Volk irrt nicht in seinem Glauben —
Dem heil'gen Glauben, daß des Stärksten Macht
Nicht weiter reiche als das Recht der Schwachen!

Der Fürst (zurückweichend):

Der Mörder — Ihr? Ich faſſ' es nicht!

Werner:

Ja — ich! (Nach dem Schatten deutend)
Und jener dort: Das Zerrbild der Gestalt,
In der ich zwiefach aus- und eingegangen,
In Worten, Wirken und Gedanken... Er,
Der — (Der Schatten verſinkt.) Ah, verläßt du mich jetzt,
Satan? Hältſt
Du Wort? (Pauſe; dann, langſam) denn iſt die Tat geſetzt,
beſteht ſie,
Und den Bereu'nden nur trifft ihre Wucht,
(kniet vor dem Fürſten nieder)
Sie ward geſetzt, und ich bereue!

Der Fürst wendet ſich mit Abſcheu von ihm und ruft die Wache, da verwandelt ſich die Bühne und wir ſind wieder in Rom, bei Werner, den wir, zwiſchen zwei Kerzen arbeitend, an ſeinem Pulte finden. Er ſchreibt haſtig, in kurzen abgeriſſenen Sätzen, wie jemand, der dem Ende entgegendrängt, wobei er oft halblaut einzelne Worte vor ſich hinmurmelt. Aber nun atmet er auf: er hat es vollendet und reicht dem heimkehrenden Freunde die Schrift hin, noch ſchauernd von den Schatten, mit welchen er gerungen hat, und beſeligt,

Daß ich geknebelt ſie mit dieſen Verſen —
Daß eine Hand — ſo ſtark als rein — die Hand
Der Kunſt ſie weggewiſcht von meiner Seele!

Nacht und Morgen.

Schauſpiel in vier Aufzügen von Paul Lindau. Zum erſtenmal aufgeführt im Burgtheater am 17. Dezember 1901.

Paul Lindau hat auch alle Launen des Publikums ausgekoſtet. Er war eben erſt Dreißig vorbei, als es ihm gelang, ſich zum geiſtigen Herrn von Berlin zu machen. Dieſe neue Stadt wäre damals gern geſchwind Paris geworden. Alles ſollte über Nacht entſtehen: eine Geſellſchaft, eine Preſſe, eine Litteratur nach der Mode. Dazu waren flinke Hände nötig und flinkere hatte keiner als Lindau. Er war auch ſonſt der Mann, den man brauchte: von einer gründlichen Bildung, um dem Philiſter zu imponieren, von einer Anmut, die damals in Deutſchland noch ſehr ſelten war, von einer verblüffenden Beweglichkeit, der man kaum nachkam, boshaft und doch gutmütig, gerade ſo weit gefährlich, als es die Menge verlangt, die, wie eine Frau, ſich ein bißchen fürchten will, wenn ſie lieben ſoll. Laube hat in ſeinem „Stadttheater" ſehr hübſch geſchildert, wie er damals war: „Und den Paul Lindau kann man ſogar auf der Bühne ſehen, er kommt heraus, wenn man nach den Akten ſeines Stückes lebhaft applaudiert! Er iſt noch jung, ſehr geſchmeidigen Körpers und gar eigen lächelnden Antlitzes. Man ſieht ihm an, daß er unſere gewiſſen Manieren oder gar Unarten flugs aufs Theater bringen könne, man muß ſich in acht nehmen vor einem ſo neuen Satiriker, der die Lacher auf ſeiner Seite hat, und der immer

nach dem Neueſten umherſpäht, nicht nach überſtändig kleinſtädtiſchen Wunderlichkeiten. Er hat ſeine Schule in Paris gemacht und jener Molière, welcher alle Stände geißelte, iſt ſein Herrgott, man muß ſich in acht nehmen vor dieſem Paul Lindau!“ Dazu kam, daß ihm alles gelang: er hatte auch noch das Talent, Glück zu haben. Aber zwanzig Jahre ſpäter ſagten ſeine Freunde: Er iſt ein toter Mann! Was war geſchehen? Eine neue Generation klopfte an und er verſäumte es, Herein zu ſagen. Er verſtand nicht gleich, was wir wollten; außer dem alten Fontane hat es ja damals niemand verſtanden. Und noch etwas — aber das wird man beſſer an einem Beiſpiele verſtehen. In Jena ſchlagen die Studenten, wenn ſie nachts vergnügt ſind, die Laternen ein. Die Wächter regen ſich darüber gar nicht auf. Wenn ſie aber einmal einen zufällig erwiſchen, muß dieſer alle Laternen bezahlen, die zerſchlagen worden ſind, ſeit man den letzten erwiſcht hat. Genau ſo hat man es mit Lindau gemacht: er mußte alles bezahlen, was ſeit zwanzig Jahren in der Preſſe und beim Theater geſündigt worden war. Dies geſchah 1890 und ſeine Freunde ſagten: er iſt ein toter Mann! Aber 1900 ſagten auch ſeine Feinde: er iſt doch eigentlich der einzige lebende Direktor, den wir noch in Berlin haben! Und man wurde auf einmal wieder gerecht gegen ſeinen Geſchmack, ſeine Energie und ſein ſicheres, feſtes Urteil.

Was von ſeinen Werken und ſeinem Wirken bleiben wird, das wird ſich ja in fünfzig Jahren

zeigen. Der Mitlebende, Mitſtrebende kann darin doch niemals ein Richter ſein, ſchon weil ihm, wie er ſich auch bemühen möge, die notwendige Diſtanz fehlt. Aber man wird immerhin heute ſchon ſagen dürfen: er kennt das Theater, er verſteht ſeine Forderungen, er beherrſcht ſeine Mittel; er hat ſein ganzes Leben in der geiſtigen Entwicklung der Stadt Berlin mitgewirkt; und, was um ſeiner Seltenheit willen auch noch vermerkt ſei, er gehört zu den fünf oder ſechs Leuten in Europa, die es nicht geniert, wenn ein anderer Talent hat.

Den Kenner des Theaters zeigt auch ſein neues Stück. Es iſt aus nichts gemacht, aber vortrefflich gemacht. Wir kommen vier Akte lang nicht aus der Spannung, aus der Erregung heraus, um am Ende erſt zu gewahren, wie klein, wie dünn eigentlich der Anlaß war, der uns ſo bewegt hat. Der Legationsrat von Eckhorſt hat ſeine Frau mit ihrer Schweſter betrogen. Er will brechen. Die Dame verlangt ihr Bild zurück, das er in ſeinem Bureau verwahrt hat. Sie treffen ſich dort nachts heimlich, während ſeine Frau und ſeine Kollegen ihn abgereiſt glauben. In derſelben Nacht wird ein wichtiges Dokument geſtohlen. Man forſcht nach, es kommt auf, daß Eckhorſt zu jener Zeit im Amte geſehen worden iſt und daß er ſeine Abreiſe verſchoben hat. Der Verdacht fällt auf ihn, er kann ſich nicht verteidigen, ohne die Schwägerin zu verraten, er ſchweigt. Da gibt dieſe, um ſeine Ehre zu retten, ihre eigene preis; inzwiſchen hat ſich auch der Schuldige, ein

alter Diener, selbst gestellt. Den Reiz des Stückes macht es nun aus, daß man eigentlich nach der fünften Szene des ersten Aktes schon alles kommen sieht und trotzdem durch die überaus kluge und glückliche Verteilung der Effekte bis an das Ende neugierig und gefesselt bleibt. Man mag ja sagen, daß dies die Kunst eines Taschenspielers sei, aber man wird doch die szenische Sicherheit bewundern müssen, die manchem Autor, der kühner ist und sich an größere Aufgaben wagt, zu wünschen wäre. Man hört die Leute so oft klagen: Sehr interessant, aber es ist halt kein Stück! Nun, diese werden hier ihre Freude haben: es ist ein klug und fest geführtes Stück, mit aller Kunst der „Präparationen", die die Franzosen so sehr schätzen und von der wir immer sagen, daß nur die Franzosen sie können.

Den Eckhorst gibt Herr Devrient in guter Haltung, er könnte nur vielleicht etwas mehr aus sich herausgehen, während man Frau Hohenfels, seiner Gattin, umgekehrt wünschen möchte, ihre Akzente ein wenig zu dämpfen, wenn sie auch freilich gerade so auf das Publikum sehr stark wirkt. Mit der feinsten künstlerischen Mäßigung und Noblesse spielt Fräulein Witt die heikle Rolle der sündigen Schwägerin, sehr klug Herr Korff einen Legationssekretär, einfach, aber auch ziemlich matt Herr Heine den schuldigen Diener. Man nahm das Stück sehr freundlich auf, schon nach dem ersten Akte konnte der Regisseur für den Autor danken, der später selbst erschien und herzlich begrüßt wurde.

Bauernfeld.

Geboren am 13. Jänner 1802.

Von Bauernfeld ist heute noch in der Wiener Gesellschaft die Erinnerung an einen immer raunzenden, angenehm mißvergnügten, ungefährlich stichelnden alten Herrn lebendig, und im Burgtheater werden noch hie und da einige Stücke gegeben, die man respektvoll anhört, weil sich unsere Väter darin unterhalten haben sollen, und die auch wirklich einen drolligen Reiz haben, wie veraltete Kostüme, von denen man sich gar nicht denken kann, daß sie einmal im Ernst getragen worden sind. Alles das kann man eigentlich doch nur mehr „historisch" genießen; wie denn etwa seine Verse verlangen, daß man die von Blumauer oder von Castelli kennt. Man muß den Mann an seiner Zeit messen, da behauptet er sich unter den Wienern ganz gut. Legt man aber unsere Forderungen an oder will man ihn gar mit wirklichen Dichtern vergleichen, so schrumpft er ein. Trotzdem erhält sich das Gefühl, daß er doch für unser österreichisches Theater mehr bedeutet haben muß, als ein bloß witziger und geschickter Autor vermag. Wir denken doch manchmal fast mit einer stillen Sehnsucht an ihn. Wir würden doch recht froh sein, wenn ein neuer Bauernfeld käme. Warum? In Deutschland fällt es keinem Menschen ein, sich einen neuen Benedix zu wünschen.

Er war eben doch mehr als Benedix. Er ververstand nicht bloß zu unterhalten, sondern die Leute,

die er unterhielt, hatten dabei das erfreuliche Gefühl, einer guten Sache zu dienen (man ſagte damals: der liberalen Sache). Er war eigentlich etwas recht Großes, nur auf einem ſehr kleinen Raum. Was ein Dichter für die ganze Nation iſt, das war er für die innere Stadt: der Sprecher, der für die allgemeinen Ideen das Wort nimmt. Freilich, die Ideen, die man in der inneren Stadt hatte, gingen nicht ſehr weit: der wohlhabende Bürger wollte endlich auch mitreden dürfen, ja mancher vermaß ſich ſogar, an eine Verbindung mit einer Baroneſſe zu denken; vor noch revolutionäreren Ausſchweifungen hielt man ſich jedoch zurück. Aber dieſe Ideen waren allgemein: Die Galerie des Burgtheaters fühlte ſich darin mit dem Parterre einig und ſelbſt in den Logen fing man ſchon an, nachzugeben. Bauernfeld kam in eine Zeit, in der gewiſſe Wünſche von allen empfunden wurden; er hatte das Talent, für ſie ganz einfache und verſtändliche Ausdrücke zu finden; und er hatte das noch größere Talent, keinen Wunſch zu haben, den nicht alle hatten. Er hatte das Talent eines guten Leitartiklers, der täglich das ſagt, was ſich der Leſer ſelbſt ſagen würde, wenn er Zeit hätte, darüber nachzudenken, und der ſich hütet, mehr zu ſagen, weil das unbequem wäre, der Leſer dann erſt doch wieder ſelbſt nachdenken müßte und alſo ja nichts erſparen würde. Bei ſeinen Stücken kam es dem gebildeten Zuſchauer am Ende vor, er ſelbſt würde das genau ebenſo darſtellen, wenn er nicht leider andere Sorgen hätte. Das war ſein Geheimnis: er ließ ſeine Zu-

ſchauer immer empfinden, daß hier ihre wichtigſten Angelegenheiten verhandelt würden. Es war nicht ſeine Schuld, daß ſie keine wichtigeren hatten; und eigentlich iſt, ganz ernſthaft geſprochen, ſeine Entfernung von Sophokles vielleicht gar nicht ſo groß als vielmehr nur die zwiſchen dieſen Wienern und jenen Athenern.

Nun mag ein Moderner ſagen: Ja, er hatte es eben leicht; die Geſinnung einer beſtimmten Klaſſe ausſprechen, ſo daß ſie begeiſtert zuſtimmt — das würde ich auch treffen, das würde jeder von uns treffen, aber unſer Unglück iſt, es ſitzt nicht bloß eine Klaſſe, es ſitzen heute alle Klaſſen im Theater, und was dieſer gefällt, muß jene empören, wie ſoll man da ihr „Sprecher" ſein? Worauf zu entgegnen wäre: Gewiß, die Aufgabe iſt um ſo viel ſchwerer geworden, als die allgemeinen Empfindungen, die allgemeinen Ideen weniger geworden ſind; es fragt ſich heute eben, ob nicht aber doch den Klaſſen in der Tiefe etwas Menſchliches gemeinſam iſt, dem man freilich bloß mit Verſtand und Witz nicht beikommen wird; das iſt vielleicht zum Nachteile der Autoren, es iſt aber gewiß zum Vorteile unſerer Zeit, die ſich von keinem klugen Advokaten einer Partei mehr beherrſchen laſſen wird, ſondern nur vom Dichter, der ins Menſchliche dringt.

Bauernfeld ſagte den Leuten, was ſie hören wollten. So war er immer ihrer Zuſtimmung ſicher. Dabei hatte er das Glück, ſich ſelbſt einzubilden, daß es etwas Neues war. Indem er die kurante Wahr-

heit aussprach, glaubte er selbst, sie eben erst entdeckt zu haben. Deshalb kam er nie in den Verdacht, ein Schmeichler zu sein, und indem er das Publikum bediente, schien er vielmehr noch wie ein verwegener Held. Das gehört auch dazu, um auf die Menge zu wirken. Es genügt noch nicht, banal zu sein, man muß dabei an sich glauben. Und man muß auch noch eine Form zu finden wissen, die neu wirkt, die verblüfft und die doch in der alten so vorbereitet ist, daß sie sich ganz natürlich aus ihr zu ergeben scheint. Und das ist der letzte Trumpf, den Bauernfeld ausgespielt hat: es heißt von ihm, daß er den Wiener Dialog schuf.

Über diesen habe ich nun meine Vermutungen, die ich freilich nicht aktenmäßig beweisen kann. Ich glaube nicht, daß er, wie man behauptet, aus dem Leben geholt und der Konversation der gebildeten Wiener nachgeformt ist. Soweit man diese aus Briefen jener Zeit oder etwa aus manchen Glossen Schwinds zu seinen Zeichnungen oder nach den Erinnerungen alter Leute erraten kann, muß sie einen ganz anderen Ton gehabt haben. Er dürfte gar nicht aus ihr, sondern auf der Bühne, im Burgtheater entstanden sein. Dort wurden damals gern Lustspiele und Schwänke nach dem Französischen gegeben, von leichtsinnigen Bearbeitern in ein liederliches Deutsch gebracht, das erst die Schauspieler ihrer persönlichen Art zu sprechen anzupassen hatten. Die meisten dieser Schauspieler waren aus Norddeutschland gekommen, linderten aber ihren Dialekt bald,

schliffen ihn an unserem ab, putzten ihn wohl auch ein wenig aus unserem auf, richteten ihn für unser Ohr her, bis es eine Mischung gab, die gerade noch genug befremdete, um den Reiz des Besonderen zu haben, dabei aber doch anheimelte. In dieser eigentlich also ganz künstlichen Sprache und mit einem ebenso künstlich auf den Proben ausgerechneten Geiste stellten sie nun die Personen jener Lustspiele, den eleganten Reisenden, die vornehme Witwe so begehrenswert dar, daß der eifrig nach gesellschaftlicher Bildung strebende Bürger im Parterre, der ja sonst kein Muster des guten Tones und der feinen Lebensart hatte, entzückt war, sie nachzuahmen. Sie wurden für die gesellschaftlich emporrückende Generation die Lehrer des Anstandes. Von ihnen erfuhr der junge Mann, wie man in den feinen Kreisen grüßt, den Stock hält oder um ein Mädchen wirbt, und er nahm damit allmählich zugleich die ganze Tournure ihres Geistes an. Nicht in der eigentlichen Gesellschaft, die ja zugeschlossen blieb, wohl aber in der Welt des reich werdenden Bürgertums, das jetzt den Ehrgeiz bekam, sich nun auch als Gesellschaft aufzuspielen, ohne noch recht zu wissen, wie man denn das macht, wurde der Ton des Burgtheaters kopiert, der sich hier einfach aus der Berührung der zufällig vorhandenen schauspielerischen Naturen nach und nach ergeben hatte. Und zu diesem Ton schrieb nun Bauernfeld den Text. Ich glaube nicht, daß er, wie es etwa die Berliner Naturalisten oder wie wir es in manchen „Wiener Stücken" versucht haben, eine

irgendwo wirklich gesprochene Sprache für die Bühne fixieren wollte, sondern seine Rede und ihr Geist ist in den Coulissen des Burgtheaters entstanden, von einem Publikum aber, das um einen neuen Akzent für eine eben erst entstehende Gesellschaft verlegen war, gierig aufgenommen worden.

Wenn wir uns heute manchmal fast wehmütig wünschen, einen neuen Bauernfeld zu bekommen, so ist das wohl nur Heimweh nach einer entschwundenen lächerlich lieben Zeit. Unsere ist so kompliziert, jene war so reizend einfach, die ganze Welt schien sich nur darum zu drehen, ob es der Bankier durchsetzen würde, mit einem Herrn Grafen zu speisen. Es wird wohl auch damals schon noch andere Fragen gegeben haben, aber unser Bürgertum, das der inneren Stadt, hielt den Atem an und bemerkte sie nicht. Wie beneiden wir es heute! Aus diesem stillen Neide, der sich in unserem Tumult nach ganz einfachen, leicht geordneten, übersichtlichen Verhältnissen sehnt, fließt die Bewunderung, die wir dem Onkel Bauernfeld bewahren.

Troilus und Cressida.

Drama in fünf Akten von Shakespeare, für die Bühne bearbeitet von Adolf Gelber. — Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 18. Jänner 1902.

Die kourante Meinung der Gelehrten über Troilus und Cressida ist, Shakespeare habe hier die

Homeriſche Welt verhöhnen oder doch verſpotten, „in den Schmutz ziehen“ wollen, ſei es aus Haß und Ärger gegen Chapman, den Überſetzer der Ilias, der ihm von Pembroke vorgezogen wurde (vergleiche darüber Georg Brandes in ſeinem Shakeſpeare, Seite 728 bis 744), ſei es, daß er als ein gewaltſamer Neuerer das Alte nicht gelten laſſen wollte, ſei es, weil er durch häßliche Erfahrungen ſo verbittert war, daß er nun, wie Brandes ſagt, „die Bewunderung wie die Liebe als auf einer Sinnestäuſchung beruhend empfand“. Deswegen ſchloſſen die deutſchen Direktoren das Stück bisher von ihren Bühnen aus. Dem Deutſchen ſei Homer heilig, er laſſe ſich ſeine Ideale nicht zerſtören, es wäre denn auf eine ſehr witzige Art; ein Offenbach aber, der auch noch langweilig ſei, könne nicht wirken.

Wir verdanken es unſerem Kollegen Adolf Gelber, daß man Mut bekommen hat, dieſe Anſicht gelaſſen zu revidieren. Sein Verdienſt iſt, daß er ſich das Stück einmal, wie es vorliegt, unbefangen angeſehen hat. Dazu war er der richtige Mann; er hat ja auch andere Stücke Shakeſpeares ſozuſagen erſt wieder „entdeckt“, weil er das ungemeine Talent hat, dem Dichter ohne vorgefaßte Begriffe zuzuhören. Wir lernen ja meiſtens klaſſiſche Werke kennen, wenn wir menſchlich noch gar nicht fähig ſind, ſie zu empfinden. In der Erinnerung bleibt uns davon nichts als die äußere Handlung, irgend ein ſtarkes Profil oder ein verwendbares Zitat. Wir glauben aber, das Stück zu kennen. Später bringt es dann der

Zufall mit, daß wir über das Stück lesen oder davon reden hören, und wir prüfen nun die Ansichten, die man uns sagt, wägen die Argumente ab und wer die besseren hat, wer sie glücklicher verteidigt, dem stimmen wir zu. Sehen oder lesen wir dann endlich wieder einmal das Werk selbst, so sind wir schon nicht mehr frei, es klingt schon immer die Meinung mit, die uns angeflogen ist, und ohne es zu wissen, legen wir alles gleich in ihrem Sinn parteiisch aus. Wer darin einmal Experimente gemacht hat, erfährt die seltsamsten Dinge. Ich glaube, die meisten Menschen haben gar keine Ahnung, wie der Tasso eigentlich ist; sie reden nur nach, was sie immer und überall hören. Sie kennen gar nicht die Werke, sondern nur ihren Ruf. Die Legende, die sich mit der Zeit um einen Dichter und um seine Werke bildet, wird allmählich so stark, daß er gar nicht mehr durchdringen kann. Das ist übrigens in allen Künsten so. Man bedenke nur etwa, wie lange es gedauert hat, bis wir die Werke der Barocke wieder so erblicken lernten, wie sie wirklich sind. Hundert Jahre lang haben wir sie eigentlich gar nicht gesehen und haben gar nicht ihre Form und ihren Inhalt, sondern nur immer gleich die Urteile der Lehrer über sie empfunden. Es mußte erst so ein Gewaltmensch kommen, wie Ilg war, um unsere Augen aufzuwecken. Und so ein kritischer Gewaltmensch von tapferem Unglauben, der auf die Legenden nicht hört, sondern einmal selbst sehen und hören will, ist Gelber. Er schlägt den Shakespeare auf und liest. Das scheint

eigentlich gar nicht so was besonderes zu sein. Und doch können es in ganz Europa kaum sechs oder sieben.

Gelber schlug also den Troilus auf und las. Dann nahm er den Homer, um auch diesen zu lesen. Was er dort und hier gefunden hatte, wurde nun verglichen. Und es ergab sich, daß Shakespeare dem Homer so treu folgt wie in anderen Stücken dem Plutarch, daß er die Gestalten genau so nimmt, wie sie in der Ilias sind, und daß sich nirgends eine Absicht zu parodieren zeigt, die ja auch zu seinem gelassen sachlichen Wesen, das überall auf die Darstellung der Dinge selbst, nicht der eigenen Empfindungen über sie geht, so gar nicht passen würde. Das ist die „Entdeckung", die Gelber in einer sehr feinen Arbeit*) dargelegt hat. Er hat aber noch mehr getan; er hat auch das Stück bearbeitet, verändert, ergänzt, um es noch griechischer, noch Homerischer zu machen. Das befremdet einen zuerst ein wenig. Man sagt sich nämlich: Wenn er recht hat, wenn Shakespeare ohnedies nicht daran denkt, den Homer zu verspotten, wozu dann erst noch diese Ergänzungen aus dem Homer? Will Gelber dem Shakespeare nachhelfen? Und so wird man eigentlich erst mißtrauisch gegen seinen Beweis, dem ja sonst das Stück selbst, so wie es ist, genügen müßte. Aber seine Intention ist offenbar eine andere gewesen.

*) Im „Vorwort" zu seiner Ausgabe von Troilus und Cressida, Wien, Karl Konegen 1898.

Er hat gewiß nicht das Gefühl, Shakeſpeare brauche jemanden, der ihm hilft. Er denkt nur, daß ihn das Publikum braucht. Das Publikum wird den Troilus nicht richtig hören, ſo lange es die falſchen Kommentare mitklingen hört. Um dieſe zu übertönen, will er die Stimme Shakeſpeares verſtärken. Er ſagt gleichſam: In dieſem Disput kommt man mit dem ruhigen Tone nicht aus. Shakeſpeare muß ſchreien, um gehört zu werden; und ſeine Bearbeitung will dem Shakeſpeare ſchreien helfen. Gelingt es ihr, ſo braucht man ſie nicht mehr. Es wäre ihr ſchönſter Erfolg, überflüſſig zu werden. So ſelbſtlos dient er dem Dichter.

Ich glaube, daß Gelber in der Sache unbedingt Recht hat. Ich glaube mit ihm, daß es Shakeſpeare niemals in den Sinn gekommen iſt, die Homeriſche Welt auszuſpotten, ſondern daß er nichts vor hatte, als dramatiſch darzuſtellen, was er im Gedichte fand; ich vermute ſogar, daß er gerade deswegen die Homeriſche Welt zu ſeiner Darſtellung genommen hat, weil es ihm hier darauf ankam, etwas darzuſtellen, das der Bewunderung wert und über alle Zweifel erhaben war. Ich hoffe auch, daß es Gelber gelingen wird, das Vorurteil gegen Troilus zu beſiegen. Früher oder ſpäter wird ſich, denke ich, das Stück allmählich doch unſerer Bühnen bemächtigen. Und damit wäre mehr als ein wirkſames Stück gewonnen: wir würden dann mit der Zeit wohl endlich verſtehen lernen, was man in Deutſchland noch immer kaum ahnt, den Geiſt des reifen Shakeſpeare.

Der reife Shakeſpeare wird von den Biographen der „düſtere“ genannt und ſie zerbrechen ſich den Kopf, was ihm denn eigentlich geſchehen ſein mag, um ihn ſo düſter zu machen. Einmal ſoll es eine ſchwarze Dame geweſen ſein, die ihn durch Untreue ſo verſtimmt und enttäuſcht hat, dann heißt es wieder, er ſei durch das Unglück ſeiner Gönner verſtört worden. Und dies alles nur, weil man findet, daß er ſeit dem Lear eine ſchlechte Meinung von den Menſchen hat! Muß dazu einer wirklich erſt ſelbſt Entſetzliches erleben? Genügt es nicht vielleicht, daß ſich ein reifer Mann, der das Tun und Taugen der Menſchen erkannt hat, einfach einmal entſchließt, es ohne Illuſion darzuſtellen? Iſt es gar ſo merkwürdig, wenn Shakeſpeare vielleicht auf der Höhe ſeines Lebens empfand, daß alles Schöne, das ihn jemals gelockt, immer nur von ſeiner Phantaſie in die Dinge verwoben, niemals an den Dingen ſelbſt war? Hatte er das nicht, freilich erſt nur ganz leiſe und noch wie im Scherze, ſchon als Jüngling im Sommernachtstraum geſagt, wo einer dasſelbe Mädchen jetzt begehrt, jetzt verſchmäht, je nach der Laune, die ihm der Schalk ins Gehirn gießt? Iſt es denn ſo ſonderbar, daß ein Mann mit dem ungeheueren Bedürfnis des jungen Shakeſpeare, die Menſchen zu lieben und die Welt zu loben, abgeſtoßen und verwundet wurde, als er nach und nach die Tatſachen der Natur erfuhr: daß die Blume verblüht, daß wir „aus dem Stoffe der Träume gemacht ſind“ und daß, was ſich auf der Erde zeigen will, eine

enge Gestalt annehmen muß, die dem unbeschränkten Geiste klein und dürftig erscheint? Ist man ein Pessimist, wenn man die Grenzen erkennt, die unserem Leben und allem Menschlichen gezogen sind, und sich darum von der Illusion nicht mehr äffen läßt, die mit ihren Forderungen ins Unbegrenzte will? Wir haben uns nur angewöhnt, das ganze Leben falsch zu stilisieren. Und wer es auf seine wahren Verhältnisse bringt, scheint uns gleich sein Verächter. Wir stilisieren falsch, das heißt: wir nehmen mit unseren Sinnen an einer Erscheinung einen Teil wahr und nun ist es unsere Phantasie, die aus der Empfindung dieses Teiles dazu ein Ganzes schafft; wir dichten den Vorzug des Teiles dem Ganzen an. Zum Beispiel: Von der Schönheit eines Gesichtes berührt, arbeiten wir durch die Macht unserer Illusion eine ebenso schöne Seele, oder zu einem starken Tone, den wir gewahren, einen ebenso hohen Sinn aus — und klagen nun bitter das Leben an, wenn ein schönes Mädchen gewöhnlich oder ein starker Mann niedrig denkt. Die Natur aber scheint gerade umgekehrt als unsere Phantasie zu verfahren: während diese aus einem vorzüglichen Teile ein vorzügliches Ganzes zu fordern sich berechtigt glaubt, gleicht jene jeden Vorzug sogleich durch einen Defekt aus und nimmt hier weg, was sie dort gegeben hat — wie es in der „Metamorphose der Tiere" heißt:

„Siehst du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug
Irgend gegönnt, so frage nur gleich: wo leidet es etwa

Mangel anderswo? und ſuche mit forſchendem Geiſte!
Finden wirſt du ſogleich zu aller Bildung den Schlüſſel."

Das ſcheint mir der Grundgedanke des reifen Shakeſpeare zu ſein, ſeit dem Lear: Alles, was dich auszeichnet, mußt du mit einem Fehler, mit einer Schande oder einem Unglück auf der anderen Seite bezahlen; biſt du ſchön, ſo wirſt du treulos ſein, wenn du ein Held biſt, eitel, der Kluge ränkevoll! Daher ſind auch die vollkommenen Menſchen, die er mit Liebe zeigt, ſchon der Kaufmann von Venedig, ebenſo Horatio, ebenſo Kent, eigentlich immer ganz gewöhnliche Menſchen, ſie ragen nie hervor. Um vollkommen zu ſein, darf man keinen Vorzug haben, weil man jeden mit einem Fehler büßt. Und das iſt wohl auch der Sinn des Troilus: die notwendigen Fehler aller Vorzüge zu zeigen; gerade darum hat er auch hier eine unanfechtbar vorzügliche Welt gewählt... Alſo Shakeſpeare als Philiſter, wird man ſpotten. Ich glaube aber ganz im Ernſte, daß dies ſeine letzte Weisheit geweſen iſt: Proſpero zerbricht zuletzt den Zauberſtab, ertränkt das Zauberbuch und will ein Menſch in der Menge ſein. Er hat ja auch den Schluß für ſich ſelbſt gezogen: er hat ſich eines Tages entſchloſſen, nichts mehr zu bedeuten, und iſt fort, um auf dem Lande ein gemeiner Mann zu ſein.

Fräulein Witt vergriff ſich leider ganz, indem ſie der Creſſida von Anfang an einen falſchen, ſcheinheiligen, ja parodiſtiſchen Ton gab, an den Troilus keinen Augenblick glauben kann, wenn er nicht ein

völliger Trottel ist. Das war es wohl auch, weshalb Kainz drei Akte lang nicht recht in die Stimmung kam; im vierten war er dafür dann herrlich und riß das Publikum so hin, daß es sich den ganzen Zwischenakt hindurch nicht beruhigen konnte. Außerordentlich gab Herr Heine den Thersites, außerordentlich Herr Schmidt den Ajax. Mit seiner ruhigen Größe sprach Herr Sonnenthal den Ulysses und der sehr amusante Pandarus des Herrn Thimig schien mir nur ein bischen zu harmlos und fein, was aber wohl Absicht aus Scheu vor dem Publikum sein mochte. Herr Nissen, dem es auch noch passierte, einmal vom „Christenblut" (für Griechenblut) zu sprechen, war durchaus kein Hektor, und die Damen Rabitow und Mondthal bedrohten einmal den Ernst schon recht bedenklich. Das Publikum, anfangs zuwartend, wurde in den Szenen des Thersites sogleich warm, kühlte sich im dritten Akte wieder ein wenig ab, um im vierten durch Kainz in einen wahren Furor zu geraten. Schon um Kainz' und Heines willen wird man die Vorstellung sehen wollen.

Es lebe das Leben.

Drama in fünf Akten von Hermann Sudermann. Zum erstenmale aufgeführt im Burgtheater am 7. Februar 1902.

Es ist jetzt Sitte geworden, den Autoren, fast mit einer gewissen Freude, bei jedem Stücke nachzuweisen und vorzurechnen, es sei wieder nichts gewesen. Die deutsche Kritik hat sich nach und nach ganz

in die Negation verrannt. Wer einmal lobt, muß ſich beinahe ſchämen; Urteilen iſt zum Schmähen geworden. Nun, ich will das ja Niemandem wehren, wenn es ihm Vergnügen macht. Er darf nur nicht meinen, damit etwas zu leiſten. Von der verneinenden Kritik gilt noch immer, was Goethe geſagt hat: „Luſt, Freude, Teilnahme an den Dingen iſt das einzige Reelle und was wieder Realität hervorbringt; alles andere iſt eitel und vereitelt nur.“ Sie wird am Ende nur erreichen, daß die Schaffenden jedes Urteil verachten. Viel fehlt ja ſo nicht mehr.

Es iſt gar nicht ſchwer, immer wieder zu zeigen, daß Sudermann ſeine Grenzen hat, wie auch Hauptmann ſie hat, wie jede Natur ſie hat. Es iſt auch nicht ſchwer, in ſeinem neuen Stücke manches zu finden, das unwahrſcheinlich iſt, manches, das nicht überzeugt, manches, das blos ausgeſprochen, aber nicht eigentlich dargeſtellt wird. Und es iſt nicht ſchwer, bei dieſer Gelegenheit zu ſagen, wie man ſich ein Stück denkt, das Einem gefallen würde. Auf das alles kommt es aber nicht an. Damit wird nur zerſtört, nichts geſchaffen. Ludwig Speidel hat die Kritik einmal die „ſcharfe Magd der Produktion“ genannt. Sie täte gut, das nicht zu vergeſſen. Sie mag ſcharf ſein und ihrer Frau ſchon einmal die Meinung ſagen, aber mit der Beſcheidenheit einer Magd, die weiß, daß ſie zu dienen hat. Wir ſtehen im Dienſte der Litteratur, zur Verſtändigung des Publikums. Schimpfen kann dieſes allein. Es braucht uns nicht, um die Fehler zu bemerken. Wir ſollen

ihm helfen, die Schönheiten einzusehen, die seinem Leichtsinne entgehen.

Der Baron Richard v. Völkerlingk und Beate, die Frau des Grafen Michael v. Kellinghausen haben sich vor Jahren geliebt. Das ist nun lange vorbei. Die Leidenschaft hat sich abgeklärt, es ist aus ihr etwas viel Schöneres geworden: eine stille Freundschaft zweier Menschen, die sich verstehen, die einer dem anderen helfen, die durch gleiche Gedanken, gleiche Neigungen, gleiche Wünsche verbunden sind. Dieses reine Glück nimmt für sie die schönste Gestalt an, als sein Sohn ihre Tochter liebgewinnt und so den Kindern beschieden werden soll, was ihnen versagt war: sich ohne Reue besitzen zu dürfen. Da kommt durch den Verrat eines politischen Agenten ihre alte Schuld auf. Beate bekennt ihrem Gatten und tötet sich, um ihren Geliebten zu retten. „Ich tue es," heißt es in ihrem letzten Briefe an den Grafen, „weil ich fühle, daß ein Opfer fallen muß. Besser ich, als er — denn er hat sein Werk zu vollbringen, ich aber habe mein Leben ausgelebt. So will ich also versuchen, ihm zuvorzukommen. Was Ihr auch abgemacht habt — falls Du nicht der Welt preisgeben willst, was Du bisher ängstlich zu verhüllen strebtest, so wird sein Tod dadurch für jetzt und auf lange Zeit hinaus unmöglich geworden sein. Als eine Glücksucherin, die ich mein Lebelang war, sterbe ich für sein, für Dein und für unserer Kinder Glück."

Also eine „spannende", ja aufregende Handlung,

die alle Elemente der ſtarken Wirkung auf das große Publikum enthält. Gewiß, ſie könnte auch von Sardou, ſie könnte vielleicht ſogar von Philippi ſein. Gewiß, Hauptmann hätte uns in das innere Leben der drei Menſchen tiefer eindringen laſſen. Aber dafür wird hier, was kaum noch von einem unſerer Autoren verſucht worden iſt, die Stimmung einer ganzen Kaſte gezeigt, welche fühlt, daß ſie ihr Leben ſchon verwirkt hat, welche, um ſich zu erhalten, für Rechte ſtreiten muß, an die ſie ſelbſt nicht mehr glaubt, welche ſich verloren weiß. Morituri könnte das Stück eigentlich heißen. Karlweis hat in ſeinen letzten Jahren oft von einem Plan geſprochen, „Die große Angſt" der Leute zu ſchildern, unmittelbar vor der Revolution von Achtundvierzig, als man das Gewitter ſchon in allen Gliedern ſpürte und ſchon faſt wünſchte, es möchte doch nur endlich einmal losbrechen, da es auch nicht ſchrecklicher ſein könnte, als dieſe unerträglich ſchwül bedrückende Furcht. „So macht Gewiſſen Feige aus uns Allen", ſagt Hamlet. Das iſt der Fall ſolcher Menſchen, welchen gleichſam die Wurzel abgeſchnitten iſt: der Glaube an ſich ſelbſt. Sie leiden an ihrem ſchlechten Gewiſſen. Ihr Unrecht iſt es, ſich nicht mehr im Rechte zu fühlen. Aller Verſtand hilft da nichts. Wie klug ſich der preußiſche Junker vorrechnen mag, daß er notwendig iſt, daß der Staat Überordnung und Unterordnung braucht, daß die Nation die alten Begriffe nicht entbehren kann, er kommt darüber nicht hinweg, daß er es ſelbſt nicht mehr glaubt. Es ſind eben auch

für ihn nur noch Begriffe, nicht mehr Gefühle. Um wirken zu können, um zu verteidigen, was sein Interesse fordert, muß er sich erst selbst belügen: sein Interesse sei das der Nation. Oder er beruft sich, um sein Gewissen zu betäuben, auf alle großen Priester und Könige der alten Zeiten, die auch das Volk getäuscht hätten, um ihm ihre Interessen einzureden. Aber er irrt: denn die Macht starker Klassen ist es, daß sie sich ihr Recht erst gar nicht zu beweisen brauchen, sondern es unmittelbar empfinden. Die Priester fangen erst zu lügen an, wenn ihre Kraft schon erschüttert ist. Die Könige, die sich erst auf ein Raisonnement berufen müssen, sind gar keine mehr, sie scheinen es nur noch. Nicht wie es einer meint und ob er recht hat, entscheidet im Leben, sondern ob er sich im Rechte fühlt. Wer einmal seinen Gegner zu begreifen, mit ihm zu verhandeln, auf ihn zu hören begonnen hat, ist schon verloren. Dem Unbedingten, der kein anderes Recht als seinen eigenen Vorteil kennt, hat immer den Sieg gehört. Wer sich nur so stellt, wer erst klügeln muß, wer erst Beispiele aus der Geschichte braucht, dem fehlt der rasche Mut, den Augenblick zu ergreifen, der kommt immer zu spät. Herr wird sein, wer sich zum Herrn geboren fühlt, ohne erst nach einem Titel zu fragen. Dieses Gefühl hat der Adel nicht mehr, sondern er kalkuliert: Es mag ja ungerecht sein, daß die einen herrschen, die anderen dienen sollen, aber mein Vorteil verlangt es und es läßt sich beweisen, daß mein Vorteil auch der der Nation ist, die nun einmal

die hergebrachte Ordnung nicht verlaſſen kann, ohne ins Chaos zu geraten; folglich —! Aber daß er immer erſt dieſen Kalkul, erſt eine lange Rechnung, einen hiſtoriſchen Beweis vor jeder Tat beginnen muß, um ſich Mut zu ihr zu machen, dies hemmt ihn. „Der angebornen Farbe der Entſchließung wird des Gedankens Bläſſe angekränkelt; und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt, verlieren ſo der Handlung Namen," ſagt Hamlet, das erſte Beiſpiel eines „dekadenten Prinzen", und er ſegnet Horatio, in welchem „Blut und Urteil ſich ſo gut vermiſcht". Dieſe „Miſchung" macht es: wem ſein Urteil beſtätigt, was ſein Blut will, der iſt ſtark; wer aber das Blut durch das Urteil bezwingen muß, iſt dem Leben nicht gewachſen. Das Urteil, durch ſein Intereſſe beſtimmt, drängt den Junker, „für Thron und Altar" das junge Blut der Zeit zu verleugnen.... Dies alles wird hier nur angedeutet, kaum ausgeſprochen, nicht eigentlich plaſtiſch dargeſtellt, doch iſt es immerhin ein Verſuch, Menſchen nicht als einzelne, ſondern aus ihrer Klaſſe zu begreifen. Das Publikum wird ſich freilich lieber an die groben Effekte des Stückes halten. Doch kehrt Sudermann vielleicht trotzdem noch einmal zu dieſem Thema zurück, um es tiefer anzufaſſen und ſtärker auszudrücken.

Die Beate gab Frau Hohenfels mit ihrer großen Kunſt. Vortrefflich war Herr Niſſen als Kellinghauſen, neben dem der Völkerlingk des Herrn

Devrient etwas klein, faſt unbedeutend herauskam. Sonſt ſind noch Frau Mitterwurzer, Herr Heine, Herr Korff und Herr Thimig zu nennen. Auf das Publikum ſchienen der dritte und der vierte Akt am ſtärkſten zu wirken. Sudermann mußte vom zweiten ab immer wieder und wieder erſcheinen.

19. Februar 1902.

Herr Friedrich Guſtav Trieſch iſt ein ſehr netter und braver Mann, der, wenn er nicht gerade ſchreibt, ſonſt keinem Menſchen was tut und dem ja das Burgtheater manchen hübſchen Erfolg verdankt. Es ſei deshalb über „Das Komplott" ohne lange kritiſche Aufregung nur ganz ſachlich geſagt, daß es ihm eben diesmal mißlungen iſt, was ja jedem einmal paſſieren kann. Sein „Luſtſpiel" hält ſich an die ältere Manier, etwas langwierig und umſtändlich auf eine große entſcheidende Szene hinzuſteuern; nur bleibt dieſe hier leider ſchließlich aus. Es handelt ſich darum, einen Jüngling und eine Amerikanerin, die ſich lieben, aber lange mißverſtehen, am Ende doch zuſammenzubringen. Der Jüngling iſt Herr Reimers, die Amerikanerin Fräulein Witt, die den drolligen Dialekt entzückend ſpricht. Ferner kommt ein Ungar vor, Herr Devrient; er wird mit einem Mädchen verlobt, das das zierliche Fräulein Flindt gibt. Herr Treßler ſpielt einen Advokaten, der zuerſt, weil er manchmal

komponiert, Locken hat, welche er sich aber, als seine Kanzlei besser geht, um amtlicher auszusehen, scheren läßt; ebenso komisch ist, daß er Dagobert von Fittich heißt. Ein Rittmeister heißt gar Kasimir von Störl; der hat aber noch etwas Komisches, nämlich einen ungezogenen Sohn, aus dem Herr Korff eine köstliche Charge macht, so daß sogar wirklich gelacht wurde. Mehr habe ich von der Handlung nicht behalten können. Das Schönste war ein englisches Lied, das Fräulein Witt ganz allerliebst sang. Der Autor erschien trotz starker Opposition nach jedem Akte mehrere Male.

„Maß für Maß".

Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 13. März.

„Maß für Maß" wurde im Dezember 1604 zuerst gespielt und man vermutet, daß es kurz vorher entstanden ist. Es entnahm seinen Stoff einem Drama von George Whetstone „The Right, Excellent and Famous History of Promos and Cassandra" und einer Novelle desselben Autors, welche er nach einer Erzählung des Giraldi Cinthio im Jahre 1582 in „The Heptameron of Civil Discourses" mitteilte. Ihr Inhalt wird von Bodenstedt so skizziert: Juriste, ein im Rufe großer Redlichkeit, Treue und Gewandtheit stehender Mann, wird vom Kaiser Maximilian zum Statthalter von Innsbruck ernannt. Ein junger heißblütiger Mann namens Viro verführt ein Mädchen, deren Verwandte ihn bei Juriste verklagen,

welcher ihn zum Tode verurteilt. Viros Schweſter Epitia ſucht des Bruders Leben von dem geſtrengen Statthalter zu erflehen; dieſer macht ihr, von ihrer Schönheit bezaubert, einen Liebesantrag und verſpricht ihr gegen die Erfüllung ſeiner Wünſche die Begnadigung ihres Bruders. Epitia beſchwört ihren Bruder, lieber ſich dem Tode zu weihen, als ſie der Schande preiszugeben, läßt ſich aber dennoch durch ſeine Bitten und Tränen bewegen, dem verliebten Statthalter zu willfahren, unter der doppelten Bedingung, daß er ſie heirate und ihren Bruder befreie. Der Statthalter gibt das Verſprechen, ihr den Bruder am folgenden Morgen ins Haus zu ſchicken. Statt deſſen ſchickt er ihr ſeinen enthaupteten Leichnam. Anfangs will ſie den grauſamen Statthalter in einer zweiten Umarmung ermorden, zieht aber nach reiferer Überlegung vor, den Kaiſer um Rache anzuflehen. Sie geht im Trauergewande zu ihm, der Juriſte vor ſeinen Richterſtuhl entbietet und ihn zwingt, ſein Verbrechen einzugeſtehen. Zur Sühne ſoll er ſie heiraten und dann ſogleich hingerichtet werden. Epitia aber bittet ſo eifrig für ihn, daß ſie ſeine Begnadigung erwirkt.

Ein moderner Autor, aufgefordert, ſich dieſe Geſchichte anzuſehen, um ſie nachzuerzählen oder umzudichten, würde ſich dabei wahrſcheinlich an den letzten Satz halten. „Epitia aber bittet ſo eifrig für ihn, daß ſie ſeine Begnadigung erwirkt.“ Was muß mit dem Mädchen geſchehen, in ihm vorgegangen ſein, daß es für eben den Mann, der es entehrt, den

Bruder getötet, sein Wort gebrochen hat, die Gnade des Kaisers anzuflehen sich gezwungen fühlt? Das wäre wohl ein Thema, einen Psychologen zu reizen, der dabei ziemlich tief hinab in die Rätsel der Frau gelangen und die seltsame Verbindung der Sinne mit Gefühl und Urteil berühren könnte. Aber Shakespeare schaltet das ganz aus. Bei ihm ist es gar nicht die Schwester des Verurteilten, die geschändet wird, sondern sie wird heimlich mit einem anderen Mädchen vertauscht, das den schlimmen Richter seit langem liebt. Beide Frauen sind eigentlich recht flüchtig gezeichnet. Man merkt, es kam Shakespeare auf sie gar nicht an. Es kam ihm sichtlich nur auf den Richter selbst an, der hier Angelo heißt. Um den dreht sich alles. Dann spürt man den Anteil des Dichters allenfalls noch in der Szene zwischen Claudio und Isabellen, da der junge Mensch, vom Tode geängstigt, sich so vergißt, daß er der Schwester zumutet, sich dem falschen Manne hinzugeben. Und endlich bemerken wir eine starke Sympathie des Dichters für den Herzog, der, als Mönch verkleidet, die ganze Geschichte zuschauend erlebt. Alles andere ist bloß mit der Routine gemacht, und man fühlt hier schon bisweilen jene Nervosität des von seinem Metier angeekelten Künstlers durch, die in den späteren Stücken immer vernehmlicher wird. Warum hat sich Shakespeare nun bloß für diese drei Dinge interessiert? Wie hängen sie zusammen? Was mag ihn, als er das Stück schrieb, daran innerlich bewegt haben?

Man meint meiſtens, es ſei aus einer Tendenz gegen den Puritanismus entſtanden. So ſagt Brandes: „Was Shakeſpeare zu dem unheimlichen Gegenſtande hingezogen hat, iſt augenſcheinlich die Entrüſtung geweſen über die ſich breit machende Scheinheiligkeit auf dem Gebiete der Geſchlechtsſittlichkeit, die eine Folge des im Bürgerſtande immer kräftigeren Puritanismus war. Es lag an Shakeſpeares Stellung als Schauſpieler und Theaterleiter, daß er den Puritanismus nur von ſeiner häßlichſten, ihm zugekehrten Seite kennen lernte.... Er ſeinerſeits kam nur inſofern mit dem Puritanismus in Berührung, als dieſer mit ſeiner Beſchränktheit und mit ſeinem Fanatismus gegen die Schauſpielkunſt wütete und mit ſtrenger Unduldſamkeit moraliſche und beſonders geſchlechtliche Schwächen verfolgte. Der Puritanismus wandte ihm ſein phariſäiſches Angeſicht und wohl nicht ſelten das Geſicht der nur geheuchelten Tugend zu. Seine Entrüſtung über dieſe geheuchelte Tugend brachte ihn dahin, „Maß für Maß“ zu ſchreiben. Er behandelte den Stoff ſo, wie es geſchehen iſt, weil das Intereſſe des Theaters es dringend verlangte, in das Gewebe der ſtrengen, durchaus traurigen Tragödien Luſtſpiele als Einſchlag einzuſprengen. Welch ein Luſtſpiel iſt es aber geworden! Düſter, tragiſch, ſchwer wie das Gemüt des Dichters; eine Tragikomödie, in der die komiſchen Szenen, deren Stil derber und realiſtiſcher iſt als in anderen Shakeſpeareſchen Stücken, mit ihren Bildern aus den niedrigſten Schichten der Geſellſchaft

den peinlichen Charakter und das rein kriminelle Weſen der Handlung nicht zu verwiſchen vermögen. Überall, auch an den humoriſtiſchen Stellen, fühlt man den glühenden Ingrimm Shakeſpeares über die moraliſche Heuchelei der Scheinheiligkeit als den vulkaniſchen Untergrund, der jeden Augenblick quer durch den unentbehrlichen Spaß und die luſtſpielartige Anordnung ſeine Flammen emporlodern läßt. Und doch iſt es eigentlich nicht in erſter Reihe die Heuchelei, der er zu Leibe gehen will. Er iſt auf dieſer Entwicklungsſtufe ein allzu großer Pſychologe, um den von Anfang an völlig fertigen Heuchler ſchildern zu wollen. Nein, er zeigt, wie ſchwach ſelbſt der ſtrengſte Phariſäer iſt, wenn nur die für ihn paſſende Verſuchung an ihn herantritt, und wie die Begierde eines ſolchen Mannes, falls ſie auf Widerſtand ſtößt, einen ganz anderen Menſchen, ein Tier, einen Schurken in ihm offenbart, der ſich hundertfach ſchlimmere Dinge erlaubt als er bisher mit erhobener Stirne und gutem Gewiſſen bei anderen auf das ſtrengſte beſtraft hat."

Das klingt ja alles ganz plauſibel, ich halte es aber für falſch, weil es mir durchaus mit dem Angelo nicht zu ſtimmen ſcheint, den wir im Stücke ſehen. Ich finde ihn hier nirgends als „Phariſäer" dargeſtellt. Der edle Herzog nennt ihn einen „Mann, der ſelbſt mich unterweiſen könnte". Der tüchtige, alte, weiſe Eskalus ſagt: „Wenn irgend jemand würdig iſt in Wien, ſo weite Gunſt und Ehre zu erfahren, ſo iſt es Angelo." Selbſt ſeine Feinde wiſſen

ihm nichts nachzusagen, als daß „statt des Blutes in seinen Adern Schneewasser fließt". Als er schon gestürzt und seine schnöde Tat entdeckt ist, sagt Eskalus noch:

Mich schmerzt,
Daß ein so weiser und gelehrter Mann,
Wie Ihr, Herr Angelo, mir stets erschient,
So gröblich fehlte, durch zu heißes Blut
Und dann durch Mangel kühler Überlegung.

Angelo selbst erwidert gar nicht als ertappter Sünder, sondern wie ein Mann, dem Unbegreifliches zugestoßen ist:

Mich schmerzt, daß ich Euch solchen Schmerz bereite;
Und so von Reue ist mein Herz erfüllt,
Daß ich mich mehr nach Tod als Gnade sehne;
Ich hab' ihn wohl verdient und bitte d'rum.

So spricht kein „Pharisäer". Auch Isabella, die ihn doch noch für den Mörder ihres Bruders hält, die er verfolgt hat und die durchaus nichts sinnlich für ihn spürt (deshalb gerade hat ja Shakespeare die Novelle abgeändert und Isabellen mit Mariannen vertauschen lassen), fleht den Fürsten an:

Huldreicher Fürst,
Ich bitt' Euch, seht auf diesen schuldigen Mann,
Als lebte noch mein Bruder; scheint mir's doch,
Pflichtmäß'ge Redlichkeit lenkt all sein Tun,
Bis er mich sah; ist dies so, laßt ihn leben.

Dieser Satz scheint mir den ganzen Sinn der Dichtung zu enthalten. Es ist hier wie im Herakles des Euripides, der plötzlich „nicht mehr derselbe" ist, sich wie verwandelt fühlt, förmlich sich selbst entwendet wird. Einem braven und gerechten Manne

von höchſter Entſchloſſenheit kann es geſchehen, daß er, durch ſein aufgeregtes Blut verſtört, ſich ſelbſt verliert. Wir ſind unſer ſelbſt niemals ſicher. Wir glauben feſt zu ſein, aber wenn der Mond wechſelt, entrinnt uns, was uns eben noch gewiß ſchien. Schon den jungen Shakeſpeare hat dies betroffen (im „Sommernachtstraum"), aber er nahm es damals noch heiter, als einen „Hauptſpaß", mit ſeinem Puck denkend:

Geh'n die Sachen kraus und bunt,
Freu' ich mich von Herzensgrund.

Dem reifen Manne wurde es unheimlich. Was ſind wir, wenn wir niemals ſicher ſind, was morgen aus uns geworden ſein wird? Sind wir überhaupt, wenn ein Luftzug, jede Wallung uns verändern kann? Welch ein Leben, wenn wir wirklich „aus ſolchem Zeug wie Träume gemacht" ſind (Sturm")! Dies drückt der Herzog in ſeiner wunderbaren Rede über das Leben aus:

Sprecht zum Leben:
Verlier' ich dich, verlier' ich etwas, das
Der Tor nur gern bewahrt; du biſt ein Hauch
Jedwedem luft'gen Einfluß untertan,
Der ſtündlich dieſe Wohnung deines Lebens
Bedroht; du biſt der Narr des Todes nur;
. . . du biſt nicht du ſelbſt,
Denn du beſtehſt durch viele tauſend Körner,
Aus Staub entſproſſen. Glücklich biſt du nicht,
Denn ſtets begehrſt du das, was du nicht haſt,
Und ſiehſt nicht was du haſt. Du biſt nicht ſtetig,
Denn deine Stimmung wechſelt wunderſam
Je nach dem Mond.

Darum ist dem Autor die Szene zwischen Claudio und Isabellen so wichtig, weil mit diesem hier genau dasselbe wie mit Angelo geschieht: durch seine Sinne verwirrt, die ihm die Schrecken des Todes ausmalen, verliert er sich selbst, seinen Mut, seine Achtung der Schwester, jedes Gefühl von Ehre, wie Angelo, durch die Sinne verwirrt, die ihm den Genuß der Isabella ausmalen, seine Rechtlichkeit und jede Empfindung der Pflicht verliert. Und darum ist ihm der Herzog so wichtig als ein hoher Regent, dem Zweifel gekommen sind, ob denn jemals ein Mensch über andere Richter sein darf. Ein leiser Ton von Rebellion gegen alle Justiz, als ein für Menschen zu hohes Amt, klingt an, fast wie in der „Auferstehung" Tolstois. Kann es unter Menschen überhaupt Gerechtigkeit geben? Ist Gnade nicht menschlicher als Gerechtigkeit?

Glaubt mir dies:
Kein Prunk und feierlicher Brauch der Großen,
Nicht Königskrone, noch Statthalterschwert,
Nicht Marschallsstab noch Amtsgewand des Richters.
Verleiht dem Träger halb so schönen Schmuck
Als Gnade.

Kainz gibt den Angelo in einer merkwürdigen Maske, zwischen Judas und Holofernes, in den Szenen mit der Nonne und im letzten Akte durch seine Energie hinreißend, aber ohne eigentlich sichtbar zu machen, wie er sich das Innere dieses Menschen denkt. Frau Hohenfels schien sich nur

allmählich erſt halbwegs in die Iſabella zu finden. Vortrefflich waren Herr Thimig, Herr Heine und Herr Schmidt.

Sonnwendtag.

Drama in fünf Aufzügen von Karl Schönherr. Zum erſtenmal aufgeführt im Burgtheater am 19. April 1902.

Der Rofner iſt ein armes „Fünf-Kilo-Bäuerl", das kaum zum Leben hat. Um Lichtmeß hat ihm eine Lawine die Hütte weggeriſſen, den alten Vater verſchüttend, der mit ſeinem wehen Fuß nicht mehr entrinnen konnte. Die Gemeinde baut eine neue Kirche, „damit der Wallfahrtsort neues Anſehen gewinnt, damit er mehr Zulauf kriegt, damit dann die Geſchäftsleute mehr Nutzen haben, der Kramer, der Metzger und der Wirt". Dazu brauchen ſie Holz und hacken den ganzen Wald aus, bis zum Zaune des Rofner herab. Da kann ſich der Schnee nicht mehr halten und ſo iſt es gekommen. Aber der Rofner murrt nicht. Er baut wieder auf; für Sunnwend hat er ja die tauſend Kronen zu erwarten, um welche er ſeinen Wald an die Gemeinde verkauft hat. Er iſt ein ſtiller Menſch, er fragt nicht viel, denkt nicht viel und iſt ſchon froh, wenn es ihm nur ausgeht, für die alte Mutter und ſeine Frau und das Kind, das ſie unter dem Herzen hat, rechtſchaffen zu ſorgen. Manchmal wird es ihm ſchon recht hart, manchmal möchte er faſt verzagen.

Wird er ſich mit aller Arbeit auf dem Gütel halten können? Wie bringt er nur die Zinſen vom Kapital auf, das er jetzt für den Bau ſchuldig iſt? Und jeder Wetterſturz ſchwemmt das Erdreich vom Acker und jedesmal müſſen ſie die Erde wieder auf dem Buckel hinaufſchleppen, buttenweis. Und wenn einmal ein Halm reift, dann ſchlägt ihn der Schauer nieder oder frißt ihn das Steueramt auf. Und wie ſie einem gleich die Fäuſt' machen und wie ſie einem drohen, wenn man einmal nicht akkurat nach ihrer Pfeife tanzt! Gehunzt wird man auch noch. Aber er würgt es hinab, weil er an das Kind denkt, das nicht wie ein Landſtreicherfratz auf die Welt kommen ſoll, das ein Heimatl haben ſoll, ſo wie er eines gehabt hat und wie ſie eines gehabt hat und wie unſere Eltern und alle vor uns ein Heimatl gehabt haben. Das iſt der Gedanke, der ihn hält, und ſo trägt er alles und plagt ſich unverdroſſen, mit ſeinem Weibe neben der alten Mutter, der es ſchon recht elend geht, mit ihrem Herzklopfen und den geſchwollenen Füßen, und die immer nur an ihren anderen Buben denkt, der in der Stadt auf der Schule iſt, um geiſtlich zu werden. Nur das möchte ſie noch erleben, den Tag noch ſehen, wo ihr Hans als Prieſter vor dem Altar ſteht, an Gottes ſtatt, nicht mehr im Miniſtrantenröckl wie damals, als er noch klein war, ſondern im goldgeſtickten Meßgewand, an Gottes ſtatt, das Allerhöchſte auf der Welt! Und ſie armſeliges, breſthaftes Weibel wird dann die leibhaftige Mutter

von einem Gott geweihten Prieſter ſein! Und wenn es einmal mit ihr zu Ende geht, wird er ihr die Seele ausſegnen und dann wird es ihr wohl leichter ſein in der ſchrecklichen Stunde, wenn ihr gottgeweihtes Kind an ihrem Sterbebett ſteht und den böſen Feind abwehrt. Das iſt ihr Sinnen und Trachten geweſen die ganze Zeit, ſeit ſie vor acht Jahren dem Buben ſein Kofferle auf den Stellwagen hinaufgereicht, wo er wie ein Häufele Elend neben dem Kutſcher gehockt, um nach der Stadt zu fahren, mit einem Gemeindeſtipendium aus der Wallfahrtsſtiftung, das ihm der gute alte Pfarrer verſchafft; und der Gedanke hat ihr über alle Sorge und Kümmernis weggeholfen. Und jetzt iſt der Hans ja zurück. Er hat die Matura beſtanden und ſoll jetzt im Herbſt ins Seminar, um Prieſter zu werden. Und ſie iſt ganz glücklich, weil ſie hoffen darf, den Tag noch zu erleben.

Dem Hans iſt's in der Stadt ergangen, wie's dieſen armen Bauernſtudenten halt geht: tagweiſ' nichts zum Freſſen . . . im Winter die eiskalte Bude, ohne Luft und Licht . . . und dazu noch in der Schule den griechiſchen Bluthund, der ihn aushöhnt, wenn er einmal vor lauter Hunger die Zeilen in der griechiſchen Scharteken nicht ſieht. Aber mein Gott, man hält ſchon einen Puff aus. Nur nach und nach, wie er allmählich zu denken begann, da hat es in ihm angefangen abzubröckeln und er hat geſpürt, daß er zum Geiſtlichen nicht taugt. Und dann iſt er einmal in eine Verſammlung geraten,

wo der große Führer geſprochen hat; und die jungen Leute, Kopf an Kopf gedrängt, haben aufgehorcht und er, mitten darunter, hat jedes Wort verſchlungen und die Wangen haben ihm gebrannt und die Augen haben ihm geglüht und er hat auch den Hut geſchwenkt und hat auch die Hand gehoben, wie zum Schwur. Und er iſt entſchloſſen, den Schwur zu halten; er kann kein Geiſtlicher werden. Er will alles der Mutter geſtehen, ſo hart es ihm wird; es muß ſein. Im Herbſt, wenn die Ferien um ſind, wenn es heißt, ſich endgültig zu entſcheiden, da wird er herausrücken mit der Wahrheit. Eigentlich hat er ihr es gleich ſagenn wollen, gleich nach der Ankunft. Aber wie er ſie dann im Stübele ſitzen geſehen hat, vor ihrem kleinen Hausaltarl, mit dem mageren faltigen Geſicht, und wie ſie ihm die Jahre und Monate bis zur Prieſterweihe vorgerechnet hat, ganz ſelig in ihrer ſicheren Erwartung, da hat er nur gemacht, gleich wieder aus der Stube zu kommen. Er hat's nicht können: denn er weiß, er reißt da der Mutter mit einem Ruck alles heraus, was all die Jahre her in ihr gegrünt und geblüht und Wurzeln geſchlagen hat. Nach den Ferien — ja, da wird er reden. Und vielleicht lebt ſie dann nicht mehr! So gern er ſie hat, er kann ſich nicht helfen, er wünſcht ſeiner Mutter den Tod.

Da kommen fremde Männer in den Ort, Turner aus der Stadt, um nach altem Brauche Sonnwendfeuer abzubrennen, wie es jedes Jahr geſchieht. Aber das iſt nur ein Vorwand. Der Jungreithmair

führt ſie an, den die Schwarzen weit und breit fürchten und haſſen, weil er ein „Aufklärer", ein „Aufwiegler", ein „Antichriſt" iſt. Der hat geſagt: Heute wollen wir einmal eine Breſche ſchießen in das fromme Wallfahrtsörtl! Und ſchon ſeit ein paar Tagen, heißt es, gehe im Dorfe ein heimlicher Bote um: alles, was unzufrieden ſei wegen dem neuen Kirchenbau ſolle um Sonnwend, wenn am Abend das Feuer aufbrennt, angerückt kommen, das Feuer ſolle das Zeichen ſein, und einer aus der Stadt werde dann eine Rede halten und Aufklärungen geben! Der Vorſteher und die Räte der Gemeinde erſchrecken: So hat er's noch überall gemacht, kein Tal iſt mehr verſteckt genug, in jedes Dorf bricht er ein, wie ein reißender Wolf, kein Glauben und kein Herrgott iſt vor ihm ſicher; und jetzt ſollen wir an die Reihe, jetzt möchte er in unſer friedliches Wallfahrtsörtel auch noch den Unfrieden hereintragen! Aber das werden ſie nicht dulden! Sie verbieten ihnen das Anzünden, kein Sonnwendfeuer darf heute brennen, keinen Platz ſoll er finden für ſeine Verſammlung, keinen Anhang, keinen einzigen Menſchen im Dorf darf er auf ſeine Seite kriegen! Wir ſchlagen gleich beim Wirt und am Gemeindehaus das Feuerverbot an. Vorwärts auf die Berge, bewacht alle Feuerplätze! Und wenn ſie dann hinaufkommen, wehrt ihnen das Anzünden, die einen auf dem Allenſteig, die anderen auf dem Zimmerbergl, überall — ſagt nur: Der Vorſteher hat es verboten! Da wird er abblitzen, der Land-

und Leutverderber, und mit Spott und Schand' muß er vom Dorf abziehen!

Der Jungreithmair iſt etwas verlegen, wie er das hört. Er hat die Freunde mit großen Worten hergeführt und weiß nun nicht recht, wie er ſich helfen ſoll. Da kommt ihm der junge Roſner eben recht. Die Roſner-Wieſe, das wäre ein Platz für das Feuer! Wenn er den jungen Roſner bereden könnte, dem Verbote zu trotzen! Und er fängt klug zu ſticheln und zu bohren an: natürlich, die fromme Mutter müſſe man ſchonen, wenn man auch damals bei der Verſammlung war und den Hut geſchwenkt und die Hand gehoben hat wie zum Schwur; die fromme Mutter müſſe man ſchonen, ohne natürlich die Überzeugung zu verraten, die man da drinnen in der tiefen Bruſt hat — deshalb nennt man ja dieſe Gattung die innere Überzeugung, weil ſie immer drinnen bleibt im Schlupfwinkel, immer drinnen wie die Laus im Pelz, nicht herauszubringen iſt das Ungeziefer; freilich andere, die bedenken ſich nicht, die bringen ein Opfer, die wehren ſich — nur der Roſner hockt winſelnd im Winkel und hängt der Mutter an der Kittelfalte! Und ſo fort, bis der Knabe, von Scham und Wut wie betäubt, ſein Wort gibt, zu den Turnern zu ſtehen und ſie auf die Wieſe zu führen.

Im Dorfe erfährt man: Das Verbot iſt umſonſt, der junge Roſner gibt die Wieſe her. Der Vorſteher eilt zu ſeinem Bruder; der ſoll es dem Hans verwehren. Aber der ſtille Bruder in ſeinen Sorgen

hat gar keine Luſt, plötzlich den „Gemeindeſinn“ zu zeigen, den man anruft. Die Gemeinde hat für ihn auch keinen Sinn gezeigt. Mag das Feuer brennen, ihm iſt es gleich. Sie ſollen ihm lieber die tauſend Kronen bezahlen, die heute fällig ſind. Er braucht ſie, er kann nicht mehr warten, Zimmerleute und Maurer drohen ſchon mit der Exekution. Der Vorſteher kann nicht leugnen, das mit den tauſend Kronen iſt richtig; der Roſner kann ſie auch ſogleich haben. Nur wenn ſein Bruder, der Hans, es wirklich mit den Turnern hält, alſo offenbar die Abſicht aufgegeben hat, ſich dem geiſtlichen Stande zu widmen, dann hat ſich, wie in einem Reverſe vom Jahre Dreiundneunzig, den der Vorſteher in der Hand hat, zu leſen ſteht, dann hat ſich deſſen Vater, Andreas Roſner, oder im Falle des Ablebens der Haus- und Hoferbe, alſo der jetzige Roſnerbauer, verpflichtet, den aufgelaufenen Stipendiumbetrag ſofort, ungeſäumt der Gemeinde zurückzuſtellen; das Stipendium für acht Jahre ſechzig mal acht macht vierhundertachtzig Gulden — ſo bleiben alſo von den tauſend Kronen zwanzig Gulden, die er ſofort bekommen ſoll, wenn er ſich nicht, von der Exekution bedroht, doch noch lieber beſinnt und den Hans von der Wieſe holen geht. Und der Roſnerbauer beſinnt ſich, daß ſein Kind nicht wie ein Landſtreicherfratz auf die Welt kommen ſoll, und geht den Bruder holen.

Indeſſen haben ſie auf der Wieſe Feuer gemacht und der Jungreithmair beginnt die Bauern,

die ſcheu herangeſchlichen ſind, leidenſchaftlich zu hetzen: „Die Geſchäftsleut' vom Dorf nutzen euch aus. Der Vorſteher und ſein Anhang knechten euch. Bei euch heißt es nur: Bauer, zahl' deine Steuern und Gemeindeumlagen und halt das Maul. Zahlen dürft ihr, aber mitreden dürft ihr nicht in der Gemeinde. Ja, ſchinden und roboten. Knechten und jochen und die Gemeindeumlagen pünklich zahlen. Das müßt ihr, aber mitſprechen dürft ihr nicht. Bei euch heißt es nur: Im Sommer ins Heu . . . da rinnt euch der Schwitz in das Maul . . . und im Winter ins Holz, . . . da klingeln euch die Eiszapfen um den Bart . . . Heraus, ihr Bauern! Nicht die Fauſt im Sack ballen . . . offen, frei heraus müßt ihr auftreten gegen den Vorſteher, Wirt und Kramer. Ihr habt auch ein Wort mitzureden in der Gemeinde. Laßt euch nicht länger jochen. Nicht geknechtet — groß, ſtark und frei ſoll ſein das Bauerntum!" Die Bauern werden rabiat. Ein Alter ſchreit: „Wie die Ochſen im Jochſcheit ſein wir! . . . Von heut' ab keine Fuhr mehr umſonſt für den Kirchenbau! Für den Vorſteher und die Geſchäftsleut' wollen wir nimmer roboten!" Und alle ſtimmen wild ein: „Nimmermehr! Wir wollen nim — —" Aber ſie ſprechen nicht aus: Der Vorſteher iſt erſchienen. Die Bauern knicken furchtſam zuſammen und einer nach dem anderen ſtiehlt ſich weg und flieht, während der Vorſteher ſpottet: „Sehen S', Herr Jungreithmair, das iſt die ſogenannte Bauernbewegung!" Und nun ſagt

der Rosnerbauer dem Hans, wie es um ihn steht und daß er sein Haus verliert, wenn der Hans nicht mit ihm kommt. Der Hans bleibt, schreien die Turner. Der Rosner bittet. Der Hans hat den Handschlag gegeben, ruft der Jungreithmair, und da der Knabe schwankt: „Glück auf den Weg, du Hasenherz! Schlagt dir halt auch schon gleich in der ersten Minute die Feigheit ins Blut!“ Da fährt der Hans rasend auf, reißt sich vom Bruder und schreit: „Jetzt bleib ich!“ Der Jungreithmair triumphiert, aber der Rosner, außer sich, packt einen Knüttel, stürzt auf den Knaben zu und erschlägt ihn.

Als die Gendarmen kommen, den Rosnerbauer zu holen, tritt die Bäuerin an seine Seite und sagt gefaßt: „Martin! Verzweifl' nit! Halt dich jetzt aufrecht in der schweren Stund'! Du bist kein Mörder! Nein — nein! Die dort — indem sie auf den Vorstand und den Jungreithmair zeigt — ihr habt den Hans gemordet ... ihr ... ihr alle miteinander ... Sein Blut komm über euch und eure Kinder ... Wir warten auf dich — ich und dein Kind ... Wir warten ... bis du wiederkommst ... dann wandern wir aus! Irgendwo wird es wohl noch ein Fleckel Erde geben in der weiten Welt, wo man zwei arbeitssame Leut in Ruh' und Frieden ihr Stückel Brot verdienen laßt!“ So steigt dies Stück, wunderbar fest geführt, aus leisen Anfängen an einer unaufhaltsamen Handlung zu einer furchtbaren Mahnung empor, zu einem Strafgericht über unser ganzes österreichisches Elend, in

welchem es nur noch Parteimänner, aber keine Menschen mehr gibt.

Die Darstellung des Burgtheaters wirkt fast wie eine Übersetzung. Man hat ungefähr ein Gefühl, wie wenn Italiener Ibsen spielen. Es ist doch seltsam, daß man an der ersten österreichischen Bühne ein österreichisches Werk nicht echt geben kann. Ich meine damit nicht bloß, daß die Herren Baumeister, Heine, Treßler, Römpler, Paulsen, Zeska, Gregori, Biesantz und Devrient natürlich unserer Mundart nicht beizukommen wissen, sondern man spürt auch, daß ihnen das rechte innere Verhältnis zu den Figuren fehlt. Daß es durch ein solches möglich ist, sogar den eigenen Dialekt zu durchbrechen oder überspringen, beweist Herr Thiming, den sein Sächsisch nicht hindert, den Rofnerbauer ins Herz zu treffen; er hat eine Wahrheit und Macht des Ausdruckes, die erschüttert. Sehr gut sind auch Herr Reimers als Jungreithmair, Frau Bleibtreu und Fräulein Schönchen. Der Erfolg war groß; der Autor mußte, lebhaft gerufen, nach jedem Akt immer wieder und wieder erscheinen.

Bernhard Baumeister.

am 4. Mai 1902.

Am 20. April 1852 wurden die „Magnetischen Kuren" von Hackländer zum erstenmal im Burgtheater gegeben. La Roche spielte den Grafen

Schönmark, Frau Hebbel die Gräfin, Fräulein Neumann die Baronin, Fichtner den Rahden. Als Eugen von Felſen ſtellte ſich ein junger Debütant vor: Herr Bernhard Baumeiſter vom großherzoglichen Hoftheater zu Oldenburg. Er gefiel und wurde engagiert, aber er konnte ſich lange nicht recht eingewöhnen. Das mochte an ſeinem etwas ſpröden, ſehr norddeutſchen Naturell, das unſerem Publikum faſt ein wenig proſaiſch vorkam, aber vielleicht noch mehr an der Wiener Tradition liegen, von der ſeine gerade und knappe Art grell abſtach. Jene dürfen wir uns behaglicher, breiter, ausführlicher denken, als wir heute, nervös geworden, wohl vertragen würden. Sie gefiel ſich in Nuancen, hielt ſich gern bei den kleinen Zügen auf und hatte eine Breite der Darſtellung, die dem Tempo jenes ſtilleren Lebens entſprach. Das war nun keineswegs nach dem Geſchmacke des Debütanten, der ſich nicht aufzuhalten, bei keinem Detail zu verweilen, ſondern reſolut auf die Sache ſelbſt loszugehen pflegte, was man damals hier gar nicht gleich begriff. Man fand ihn trocken und ſteif. Laube erkannte, daß er „ſchauſpieleriſch ſehr wohl begabt", und beklagte nur ſeine Neigung, angenehme Wirkungen zuweilen dadurch abzuſchwächen, daß er „wunderlich abkürze", wo er ſich ausbreiten ſollte. „Sein Talent hat eine kurz witzige Neigung zum Aphoriſtiſchen . . . Sein Vortrag iſt die Abkürzung in allen möglichen Formen; er iſt imſtande, die charmanteſten Sachen unbeſehen in die Taſche zu ſtecken. Er hat den

Spaß davon empfunden, er hat aber gar keine Rücksicht darauf genommen, ob der Zuhörer auch genug merkt von dem Spaße.“ Das war es, wodurch er lange immer wieder befremdete: er nahm keine Rücksicht auf das Publikum, während es eben das Geheimnis der Wiener Tradition war, daß sie die Rücksicht auf das Publikum mit ihren tausend kleinen Künsten, Wirkungen vorzubereiten, klug aufzusparen und listig abzuwarten, auf das höchste ausgebildet hatte. Aber da war es auch wieder, wodurch er dreißig Jahre später für die neue Generation, die nun antrat, der einzige Schauspieler wurde, der, von den „Alten“, den neuen Forderungen noch genügte.

Es macht uns manchmal ungeduldig, wenn wir sehen, wie die Moden in den Künsten wechseln. Wir werden dann leicht ungerecht. Wir dürfen aber doch nicht vergessen, daß schließlich jede neue Mode die Korrektur einer alten ist. Auch in der Kunst geht die Sehnsucht des Menschen immer auf das Ganze. Der Künstler aber ist immer nur ein einzelner, das Werk kann nur ein Teil sein. Es bleibt also immer ein Rest und diese Reste, wenn sie eine zeitlang aufgehäuft worden sind, müssen endlich abgetragen werden. Dies geschieht, indem die Form der Kunst verändert wird. Es kann nicht geschehen, ohne daß es wieder Reste gibt. Nach einiger Zeit wird eine neue Veränderung notwendig. Damals war die Schauspielkunst besonders auf das Können hin entwickelt worden. Der Schauspieler freute sich,

seine Fertigkeiten zu zeigen, Schwierigkeiten zu überwinden, durch die Bravour seiner Technik zu verblüffen. Gut sprechen, sich schön bewegen, jede Wirkung genau berechnen zu können, war ihm die Hauptsache. Es war nun nur natürlich, daß wir, die neue Generation, dies nicht sehr schätzen, ja beinahe verachten. Einmal weil die Jugend immer gewaltsam anders sein will, dann aber wohl auch, weil bei jener Ausbildung des Könnens in der Tat oft der menschliche Gehalt des Schauspielers fast verkümmert war. Wir drückten das so aus, daß wir vom Schauspieler leidenschaftlich nur das eine verlangten, eine Natur zu sein. Man gab uns nach; seit zehn Jahren lernen die Schauspieler jetzt nur „auf Natur", jeder hat es eilig, seine winzige Person so zu zeigen, wie sie täglich ist, und das Technische wird dabei so versäumt, daß eine Korrektur schon wieder unvermeidich geworden ist. Zunächst werden jetzt wahrscheinlich nur Schauspieler berühmt werden, die eine ungewöhnliche Begabung für das Technische ihrer Kunst und eine besondere Routine haben.

Baumeister ist der erste Wiener Schauspieler gewesen, der „modern" war, wie es die neue Generation verstand. Gerhart Hauptmann hat einmal von der Duse gesagt: „Sie spielt wie jemand, der sich ganz unbeachtet glaubt." Und Emanuel Reicher hat damals gemeint, dies wunderbare Wort sei „beinahe ein Gesetz". Niemals an das Publikum zu denken, nichts zu berechnen, nichts zu machen,

ſondern ſich zu geben, als wäre man mit ſich allein — das wurde die große Forderung der Jugend. Nun, Baumeiſter hat ſie immer erfüllt, aber freilich ohne irgend ein Programm zu haben, einfach weil es ihm unmöglich wäre, ſich jemals anders zu geben als er iſt. Jarno ſagt im Wilhelm Meiſter: „Und bei mir iſt es doch ſo rein entſchieden, daß, wer ſich nur ſelbſt ſpielen kann, kein Schauſpieler iſt. Wer ſich nicht dem Sinn und der Geſtalt nach in viele Geſtalten verwandeln kann, verdient nicht dieſen Namen.“ Und Goethe beſtätigt dies einmal: „Unter den Grundſätzen, welche man bei dem hieſigen Theater immer vor Augen gehabt, iſt einer der vornehmſten: Der Schauſpieler müſſe ſeine Perſönlichkeit verleugnen und dergeſtalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewiſſen Rollen ſeine Individualität unkenntlich zu machen.“ Wer ſich zu dieſer extremen Anſicht bekennt, müßte zugeben, daß Baumeiſter eigentlich überhaupt kein Schauſpieler iſt. Er verſtellt ſich niemals, er bildet ſich niemals um, es gelingt ihm nicht, unkenntlich zu werden, weil er wohl gar niemals daran gedacht hat, es auch nur zu verſuchen. Er kommt als ſpaniſcher Bauer nicht anders wie als deutſcher Ritter oder als engliſcher Junker herein, wir erkennen ihn gleich an ſeinen kurzen, feſten, ſicheren Schritten, an der knappen Haltung, an der gedrungenen und bündigen Sprache. Er ſteuert immer gleich auf die Mitte zu, hält ſich gern an der Rampe, voll zum Publikum gewendet, und trägt nun ſeinen

Text gelaſſen, beſonnen, dringend, warm und herzlich vor, wie jemand, der keine Flauſen macht, am liebſten ſchweigen möchte und ſeiner Sache ſo ſicher iſt, daß er ſich ſchämen würde, uns erſt noch überreden zu wollen. Das Geſicht ſpielt kaum mit, es hellt ſich manchmal heiter auf oder zieht ſich drohend zuſammen, aber es wechſelt nur den Ausdruck, ohne ſich ſelbſt zu verändern; der Körper bleibt ruhig, ſo ſparſam an Gebärden, als die Rede an Tönen. Es iſt gar nicht die Darſtellung, die auf uns wirkt, ſondern ſeine Natur wirkt durch ihre bloße Gegenwart auf uns, wie die einer ſchönen Frau, die auch nur da zu ſein braucht, um uns zu beglücken und uns das Leben wert zu machen. Es hat wohl eigentlich niemals jemand die Empfindung gehabt, dies ſei der Richter von Zalamea oder der Ritter Götz, ſondern der Reiz war immer, unſeren geliebten Baumeiſter, um ſeiner geraden, tüchtigen und kerndeutſchen Weſens willen geliebten, vergnügt oder betrübt, ſcherzen oder zürnen, ſich mit Freunden vertragen, mit Feinden ſchlagen, in vielen Abenteuern bewähren und ſo nach und nach ſeine volle Natur rings von allen Seiten zu ſehen. Dieſe iſt es, die wir an ihm bewundern und verehren, weil wir fühlen, wie rein und in ſich ruhend ſie iſt, und fühlen, daß ſie die Kraft hat, uns durch ihren Anblick aufzuhellen und zu befreien, als eine, in der, wie Schiller vom Schauſpieler gefordert hat, „die Menſchheit zur Zeitigung gekommen iſt“.

Laboremus.

(Drama in drei Akten von Björnſterne Björnſon. Zum erſtenmale aufgeführt im Burgtheater am 30. Mai 1902).

Um nicht ungerecht zu ſein, ſagt man ſich immer wieder vor: Björnſon iſt eben wohl überhaupt kein Dichter, er hat mit der Kunſt gar nichts zu tun, er will nicht darſtellen, ſondern er iſt ein Redner, ein Agent großer Gedanken, ein Apoſtel der Menſchheit, der beſſern und bekehren, warnen und mahnen, an die Pflicht erinnern will und dazu jedes Mittel nimmt, das irgendwie auf die Menſchen wirken mag, das ihm irgendwie hilft, ſich auszuſprechen, das nur irgendwie ſozuſagen als Plakat ſeiner Geſinnung dienen kann. Iſt es unrecht, von einem Dichter eine ſittliche Wirkung zu verlangen, die er gar nicht ſucht, beglückt, wenn er nur den Trieb ſeiner plaſtiſchen Kraft erfüllt, wenn er nur gezeugt und erſchaffen hat, ſo iſt es ebenſo unrecht, von einem Agitator eine künſtleriſche Wirkung zu fordern. Auch Gutzkow iſt kein Künſtler geweſen, auch ihm hat die darſtellende Kraft gefehlt, auch er hat nichts bilden und formen können und doch hat er auf die innere Welt einer ganzen Generation ſo gewirkt, daß wir uns unſere Geſchichte ohne ihn gar nicht denken können. So redet man ſich immer wieder beſchwichtigend zu, wenn man in der Leere und Öde ſeiner Stücke faſt die Geduld verliert. Du mußt dir eben denken, ſagt man ſich, gar nicht im Theater zu ſein, ſondern für ihn iſt die Bühne ein Katheder oder eine Kanzel; und man fühlt doch

durch, daß er es ſehr gut meint; er predigt die Liebe, er predigt die Verſöhnung, er predigt die Arbeit; predigen mag ja nicht nach deinem Sinne ſein, aber gib doch zu, ſieh doch ein, daß es auch notwendig iſt.

Es will aber alles nichts nützen. Man kommt doch gegen eine geheime Wut kaum auf. Die Argumente ſtimmen nämlich auch eigentlich nicht. Gutzkow war doch ganz anders. Nehmen wir die „Ritter vom Geiſte". Gewiß kein Roman, der irgend einer künſtleriſchen Forderung genügen würde, ſondern eine Reihe von Artikeln oder Reden, kaum durch eine Handlung verbunden, welche eigentlich neben den Perſonen läuft, ſtatt aus ihnen oder doch mit ihnen zu kommen. Aber er gibt ſich auch gar nicht anders als er iſt. Er verſtellt ſich nicht. Es fällt ihm gar nicht ein, künſtleriſch zu tun. Das iſt der Unterſchied.

Würde Björnſon ſagen: Ich bin kein Künſtler, ich bin kein Dichter, ich bin ein politiſcher Menſch, ich bin ein Agitator, ich will ein Prediger der Menſchheit ſein, macht ihr auf dem Theater was ihr wollt, mir iſt es ein Ort, wo viele Menſchen zuſammenkommen, ich kann mir eine beſſere Kanzel gar nicht denken, hier trete ich hin und predige, ſo hätten die Künſtler zu ſchweigen. Er ſagt das aber nicht, ſondern er macht die Art der Dichter nach, er tut künſtleriſch, ſagen wir es ganz heraus: er kopiert Ibſen. Damit zerſtört er ſich die Wirkungen, die der Redner wohl hätte, ohne doch die des Dichters zu erreichen. Dies mag es ſein, was einen in dieſen

Stücken so quält, daß man sie nur mit großer Mühe ertragen kann.

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wie er zu „Laboremus" kam. Er hat das Bedürfnis, von Zeit zu Zeit ein Manifest an seine Völker zu erlassen. Diesmal wollte er wohl sagen: Laßt euch nicht von der Romantik betören, hinter dem Schillernden und Gleißenden, das uns im Leben lockt, steckt nichts, es ist unfruchtbar und leer, arbeiten wir, das ist das einzige, nur in der Arbeit ist das wahre Glück! Das ist ja wohl schon manchmal gesagt worden, aber schließlich kommt es nicht darauf an, ob etwas neu ist, sondern daß es wahr sei, und es hätte sich gewiß auf eine kräftige und eindringliche Weise sagen lassen. Leider weiß aber Björnson, daß heute auf der Bühne nicht mehr deklamiert werden soll, sondern nur die Darstellung gilt. Er beschloß also darzustellen. Er sagte sich: Romantik, das Schillernde und Gleißende des Lebens, die tückischen Verführungen in uns, das sind nur leere Worte — man muß sie sehen, sie müssen zum Bilde werden, sie müssen gestaltet werden. Er machte also ein Weib daraus, von dem er versichert, daß es alle schwärmerischen Männer lockt, daß es wie Undine ist, daß es, während wir uns zu erheben glauben, uns hinabzieht, kurz jenes dämonische Weib aller jungen Phantasien, und um es durch Erinnerung recht zu beleben, ließ er es dasselbe tun, was Rebekka West tut. Wie diese, bringt es in ein Haus ein und tötet die Frau, um den Mann an sich zu reißen.

Unersättlich wendet es sich dann einem Jüngling zu, der aber, fast schon umstrickt, noch von der Tochter der Ermordeten gewarnt und befreit wird. Wenn man das nacherzählen hört, könnte man es ja für ein Stück halten. Aber dies alles wird immer nur gesagt, besprochen, erzählt, nichts wird sichtbar, nichts nimmt Gestalt an, nichts steht da. Und dabei geschieht es ihm auch noch, daß er am Ende eigentlich auch seine Tendenz verliert. Vor lauter Reden kommt er nicht einmal dazu, sich auszusprechen. Wir hören auf einmal: Laboremus! und fragen verwundert, was denn das eigentlich mit dieser ganzen Geschichte zu tun haben soll.

Die Darsteller konnten mit allem Eifer auch nicht helfen. Diese Rollen sind nicht zu spielen. Der Klügste war noch Kainz, der die seine, wo es nur irgend ging, von der lustigen Seite nahm.

Die Gerechtigkeit.

Komödie in fünf Akten von Otto Ernst. Zum erstenmal aufgeführt im Burgtheater am 6. November 1902.

Ein junger Musiker, Felix Franck, zieht sich den Haß eines tückischen Journalisten zu. Dieser, der Chef der „Gerechtigkeit", eines unsauberen Blattes, das nur von der Verleumdung lebt, hetzt seinen Kritiker auf ihn. Franck wird verhöhnt, und da er sich wehrt, geht es nun von allen Seiten gegen ihn los. Die Freunde, die er in der anständigen

Presse hat, sind ohnmächtig, der Direktor, der seine neue Oper aufführen soll, wird ängstlich, man wendet sich scheu von ihm ab. Er aber vertraut auf sein Recht. Und sein Vertrauen siegt. Das Publikum beschämt seine Feinde: Die Oper hat einen ungeheueren Erfolg.

Also nach dem schlechten Richter der „roten Robe", nach dem schlechten Lehrer des „Flachsmann" nun der schlechte Journalist. Das mußte kommen und wer an die großen Pflichten der Presse glaubt, wer sie mächtig und frei will, wer ihre Bedeutung für unsere ganze sittliche und geistige Entwicklung kennt, atmet auf, daß es endlich geschehen ist. Die besten unter uns haben es längst ausgesprochen, daß die Freiheit der Presse bedroht ist, wenn wir keine Mittel finden, sie gegen die Frechheit der Presse zu schützen. In allen Städten haben einige Schandbuben durch ihren Neid und Geifer unseren königlichen Beruf so vergiftet und entehrt, daß wir nicht länger schweigen dürfen, wenn wir nicht ihre Mitschuldigen werden wollen. In seiner prachtvollen Rede auf dem Berner Kongreß hat uns Wilhelm Singer heuer ermahnt, einig zusammen zu stehen gegen die Lügner, und niemals werde ich den Enthusiasmus vergessen, mit welchem sich in jenem großen feierlichen Saale, durch die Kraft seiner Worte im Innersten erregt, alle damals wie zum Schwur erhoben, um ihm zuzustimmen. Vor ein paar Tagen erst ist Sudermann aufgestanden, um anzuklagen. Nun wird es nicht mehr verstummen. Man sieht

endlich unter uns ein, daß es keinen Sinn hat, die Schande zu vertuschen. Und wir werden nicht ruhen, bis es uns gelungen ist, unseren hohen und edlen Stand gegen die Verworfenheiten der Crapule zu schützen.

Der Tendenz des Otto Ernst stimme ich darum mit Freuden zu und ich bewundere seinen Mut. Es ist mir auch ziemlich gleich, ob sein Stück einen künstlerischen Wert hat. Der sittliche ist so groß, daß er alle anderen Bedenken verschwinden läßt. Ein tapferes Wort zur rechten Zeit gilt manchmal mehr als alle Feinheit der Artisten. Die Frage ist nur: Hätte er seiner Tendenz nicht noch wirksamer dienen, hätte sein Mut nicht noch mutiger sein können? Wenn er schon so tapfer gegen die Presse ist, konnte er es nicht auch ein bißchen gegen das Publikum sein?

In seinem Stücke ist der böse Journalist ein schlechter Kerl, der aber zuletzt an dem unbefangenen Urteile des Publikums zuschanden wird. Wäre das wirklich so, so würden wir uns erst gar nicht aufregen müssen. Jene elende Presse des Neides und der gierigen Verleumdung wäre dann gar keine Gefahr. Sie könnte einen allenfalls nervös machen, wie eine zudringlich summende Fliege, aber niemand würde sie fürchten, sie hätte keine Macht. Und ich glaube, sie wäre überhaupt gar nicht da, wenn sie nicht — man verzeihe mir, daß ich so dreist bin, dies einmal auszusprechen — wenn sie nicht ein Bedürfnis des Publikums wäre. Die Sache liegt gar

nicht so, daß ein paar Elende durch ihre verwahrlosten Instinkte nach und nach die Presse verdorben haben. Die hätte man ausgestoßen. Aber es sind vielmehr die schlechten Instinkte des Publikums gewesen, durch welche sie groß wurden. Hätte das Publikum den Verleumdern gesagt: es ist infam, anzuklagen, ohne zu beweisen, so wären sie niemals möglich gewesen. Es gab aber im Publikum Leute, die sich freuten. Es gab Leute, die auf die Verleumdung hörten. Es gab Leute, welchen es ein Genuß war, wenn große Namen geschmäht und beschmutzt wurden. Und wenn nun also die Stunde gekommen ist, mit der Schuld der Presse abzurechnen, dann wird man auch die Schuld des Publikums nicht verschweigen dürfen.

Ich weiß nicht, ob Herr Felix Franck, Otto Ernsts junger Musiker, wirklich Talent hat. Ich muß aber sagen: Ich zweifle eigentlich daran. Er hat mir zu schnell Erfolg. Seine Symphonie, seine Oper überwältigen das Publikum gleich. Nun, ich verstehe von Musik nicht viel und ich weiß nicht, wie es da zugeht. Ich vermute nur: auch nicht viel anders als bei uns. Hugo Wolf hat das Publikum nicht überwältigt. Bruckner auch nicht. Von Wagner oder Berlioz gar nicht zu reden. Ich fürchte darum fast: Seine Oper, die gleich so riesig gefällt, wird am Ende ein Trompeter von Säckingen sein. Dann freilich, dann ist die Verleumdung ohnmächtig gegen ihn. Aber wie ich sie kenne, wagt sie sich dann gar nicht gegen ihn heraus. Die Verleumdung ist klug. Sie weiß ganz genau, wann sie schweigen muß und wann

ſie reden darf. Wir erfahren zwar, daß Herr Franck den böſen Chef der „Gerechtigkeit“ verletzt hat, weil er es abgelehnt hat, die Frau des Journaliſten in ſeinem Konzerte ſingen zu laſſen. Aber nach meiner Erfahrung ſpielen ſich die Dinge anders ab. Der Komponiſt eines „Trompeter von Säckingen“ würde zu klug ſein, es ſich mit dem Chef der „Gerechtigkeit“ zu verderben, und mit einem Komponiſten, der das Publikum für ſich hat, würde der Chef der „Gerechtigkeit“ es ſich zu „arrangieren“ wiſſen. Der Haß der Verleumder gegen die Künſtler hat meiſtens gar keinen beſonderen Grund. Er ſitzt viel tiefer. Otto Ernſt läßt den Kritiker einmal von Felix Franck ſagen: „Ich kann den Onkel nich riechen.“ Das iſt es. Der Künſtler braucht den Verleumder gar nicht erſt zu reizen, ſein Daſein allein genügt. Goethe hat das ſchon erklärt:

Was klagſt du über Feinde?
Sollten ſolche je werden Freunde,
Denen das Weſen, wie du biſt,
Im Stillen ein ewiger Vorwurf iſt?

Der Verleumder kann das Talent „nich riechen“, weil, wie Schopenhauer es ausgedrückt hat, „der Anblick überwiegender Vorzüge die ſtille Wut der Nichtswürdigkeit zu erzeugen pflegt: denn die geiſtige Überlegenheit verletzt durch ihre bloße Exiſtenz“. Dies iſt aber die eigentliche Quelle jener Korruption in der Preſſe, gegen die ſich Otto Ernſt wehrt, wie wir uns alle gegen ſie wehren. Dieſe Banditen verleumden den Künſtler, nicht weil er ihnen einmal zufällig irgend etwas angetan hat, ſie rächen ſich

nicht für irgend eine besondere Beleidigung, sie rächen sich für seine Existenz, die ihnen „im Stillen ein ewiger Vorwurf ist", und sie könnten es nicht, wäre nicht auch im Publikum schon jene „stille Wut der Nichtswürdigkeit" gegen das Talent da. Und darum meine ich: Wenn Herr Franck eine den Instinkten der Menge so gefällige und schmeichelnde Begabung hat, daß sie das Publikum sofort gewinnt, dann haßt ihn die „Gerechtigkeit" gar nicht und hütet sich, mit ihm anzufangen. Wenn ihn aber die „Gerechtigkeit" haßt, durch seine „geistige Überlegenheit verletzt", dann, fürchte ich, wird ihm das Publikum nicht helfen, dann greift das Publikum die Verleumdung gierig auf und seine Oper fällt durch.

Dies vermisse ich an Ernsts tapferem, klug und sicher geführtem, glücklich belebtem Stücke. Es hätte dem Publikum sagen müssen: „Die schlechte Presse, die lügt und verleumdet und erpreßt, wäre nicht möglich, wenn ihr euch nicht über ihre Lügen und Verleumdungen so freuen würdet. Wollt ihr euch gegen sie wehren, so wehrt euch zuerst gegen eure eigenen schlechten Instinkte, den Neid, die Schadenfreude, und, wie Hamlet sagt: „die Schmach, die Unwert schweigendem Verdienst erweist". Gewöhnt euch ab, Bewunderung für Schwäche, Hohn aber für Mut zu halten." Schopenhauer erzählt von Krates, dem berühmten Cyniker, der vom Musiker Nikodromos eine so starke Ohrfeige erhalten hatte, daß ihm das Gesicht angeschwollen und blutrünstig geworden war; darauf befestigte er an seiner Stirn

ein Brettchen mit der Inſchrift: Das hat Nikodromos getan, wodurch große Schande auf den Flötenſpieler fiel, der gegen einen Mann, den ganz Athen wie einen Hausgott verehrte, eine ſolche Brutalität ausgeübt hatte. Wären unſere Menſchen dieſen Athenern gleich, ſo könnte es keine „Gerechtigkeit" mehr geben, die Verleumdung fiele auf den Verleumder zurück. Bei uns aber wäre Krates „überwunden" und Nikodromos würde berühmt.

Dem Franck gibt Herr Korff einen wunderhübſchen Ton; er vermeidet es völlig zu deklamieren und iſt von einer Einfachheit, einer Friſche, einer Munterkeit, die man nicht genug loben kann. Neben ihm ſind die Damen Medelsky und Mitterwurzer, die Herren Thimig, Sonnenthal, Heine, Römpler und Zeska zu nennen. Das Publikum, anfangs ziemlich ſteif und faſt abwehrend, erwärmte ſich erſt im vierten Akte recht, doch konnte der Autor ſchon vom zweiten ab dankend erſcheinen.

Der arme Heinrich.

Ein Drama aus der deutſchen Sage in fünf Akten von Gerhart Hauptmann. Zum erſtenmal aufgeführt im Burgtheater am 29. November 1902.

Nach einer lateiniſchen Aufzeichnung hat Hartmann von Aue mit „ſeinen kryſtallenen Wörtelein", wie Gottfried ſie preiſt, die Geſchichte vom armen Ritter Heinrich in Schwaben erzählt, der Anſehen

und Wohlsein genoß, bis es Gott gefiel, ihn schwer zu prüfen, wie Hiob einst, indem er ihm einen bösen Aussatz schickte; und als nun die Welt seine Krankheit sah, floh sie ihn und der siechе Ritter härmte sich und war ganz verlassen. Da hörte er von einem Meister in einer fernen Stadt am Meere in Welschland, welche Salerne heißt. Der war bekannt, jedes Übel zu heilen, und so zog er hin, um durch ihn zu genesen. Aber der weise Arzt wußte kein Kraut für ihn, sondern nur wenn eine reine Magd mit ihrem Willen um ihn den Tod zu erleiden bereit wäre, könnte er mit dem Blut von ihrem Herzen die Krankheit abwaschen. So war dem Ritter aller Trost genommen, er fuhr heim, gab sein Gut an Arme und Kirchen weg, bis auf ein Gereute, das ihm ein Meier mit seinem Weibe und den Kindern besorgte, und hier saß er drei Jahre, von großer Pein gequält, den Tod erwartend, während der Meier alles tat, um ihn zu pflegen. Dieser hatte aber eine Tochter, die dem Herrn sehr zugetan war, und als sie vernahm, was jener Meister geboten hatte, beschloß sie, den Tod zu erleiden. Sie sagte zu ihren Eltern:

„ich bin ze der arzenie guot,
ich bin ein maget und hân den muot:
ê ich in sehe verderben,
ich wil ê für in sterben."

Und da half kein Weinen von Vater und Mutter und wie leid es auch dem Ritter war, zuletzt tat er ihr es doch und nachdem er sie geschmückt und ihr reiche

Kleider gegeben hatte, ritt er mit ihr nach Salerne, wo sie denn der Arzt in sein Gemach führte und an einen Tisch band, um nach ihrem Herzen zu schneiden. Als er aber sein Messer nahm, um es an dem Steine zu wetzen, hörte dies der Ritter, der vor der Türe stand und es trieb ihn, durch einen Spalt zu spähen, und da sah er, wie sie nackt und gebunden lag,

Ir lîp der was vil minneclich.
nû sach er sî an unde sich,
und gewan einen niuwen muot,
in dûhte dô daz niht guot
des er ê gedâht hâte
und verkêrte vil gebrâte
sîn altez gemüete
in eine niuwe güete.*)

Und so schlug er gegen die Tür und trat ein und rief: Dies Kind ist so schön und rein, ich mag seinen Tod nicht sehen, Gottes Wille soll an mir geschehen, das Silber will ich euch geben, das wir ausbedungen haben, aber die Magd laßt leben! Und wie sie auch schrie und fluchte und schalt, er ritt mit ihr fort und

*) In der Übersetzung von Hans von Wolzogen:

Ihr Leib war, ach, so wonniglich;
Er sah sie an und sah auf sich
Und faßte einen neuen Mut:
Es däuchte das ihm nimmer gut,
Wie ihm zuvor das Herz gesinnt,
Und so verwandelt er geschwind,
Wovon erfüllt war sein Gemüte,
In einem Sinn von reiner Güte.

do erzeigte der heilige Kriſt
wie liep im erbermde iſt,
nub ſchiet ſi dô beide
von allem ir leide
und machete in dô zeſtunt
reine unde wol geſund.**)

Als ſie aber wieder daheim waren, rüſtete er die Hochzeit mit ihr und

nâch ſüezem lancliibe
do beſâzen ſi geliche
daz êwige riche,
als müeze ez uns allen
ze jungeſt gevallen.
der lôn den ſi dâ nâmen,
das helfe uns Got. Amen.*)

So das wunderlich verworrene Lied, von dem Goethe geſagt hat, er habe ſich vom bloßen Berühren dieſes Buches ſchon angeſteckt geglaubt und ein Jahr-

---

*) In der Überſetzung von Hans von Wolzogen:

Nun zeigte er, der heil'ge Chriſt,
Wie lieb ihm das Erbarmen iſt,
Und ſchied die Treuen beide
Von allem ihrem Leide,
Und machte ihn zu dieſer Stund'
wieder rein und ganz geſund.

**) In der Überſetzung von Hans von Wolzogen:

Nach ſüßem, langem Leben
Schieden beide ſie zugleich
Von der Welt ins ew'ge Reich. —
Alſo mög' es mit uns allen
Auch dem Herren einſt gefallen:
Zu dem Lohn, den ſie bekamen,
Mög' uns Gott verhelfen. Amen! —

hundert, das ſolche Motive ſich gefallen laſſe, müſſe uns durchaus mit Abſcheu erfüllen. Ihm war wohl ſchon ſeine ganze Luſt einer trüben Luſt am Kranken widerlich, in der ſich der edle Dunſt von Eiter und Geſchwüren mit Blutgeruch und dem Angſtſchweiß eines erregten Kindes klöſterlich dumpf vermiſcht. Auch mußte es ihm, der ſo tiefen amor fati und einen unerſchütterlichen Glauben an die Gerechtigkeit und die Vernunft des Lebens in ſich trug, ganz gegen die Natur ſein, einen Mann erſt ſchuldlos beſtraft, dann durch eine ſinnloſe Tat und in welche er niemals willigen durfte, gerettet zu ſehen. Er erinnerte ſich vielleicht, um wie viel menſchlicher die Alten den ähnlichen Fall der Alkeſtis empfunden, und es mag ſein, daß er von ihr in Gedanken zurück an ſeinen Prometheus geriet. Wer dieſen gefühlt hat, wird niemals mehr die Demut begreifen, die den armen Ritter ſich ins Unverdiente ſchicken läßt. Sie ſchließt ihn von unſerem Mitgefühl aus.

Da ſetzt Hauptmann ein, und dies, um es gleich zu ſagen, iſt es, was ich ganz wunderbar finde: ſein Heinrich hat keine Demut. Er beugt ſich nicht, er lehnt ſich auf. Da Gott ihn ſchlägt, wehrt er ſich wie gegen einen Feind und hadernd, läſternd wird er ſo furchtbar groß, daß wir ſeine Geneſung zuletzt gar nicht als eine Gnade oder ein Wunder empfinden, ſondern mehr als habe er ſie durch ſeinen Zorn dem Widerſacher entrungen und abgetrotzt. Und wir atmen auf, fühlend: was immer uns auch geſchehen mag, ein letztes iſt in uns, das unverſehrt bleibt;

es ist stärker als Himmel und Hölle. Mag uns die Räude zerfressen: an uns selbst, wie wir im tiefsten sind, kann nichts heran.

Der erste und der zweite Akt legen rasch den Fall dar: Der Ritter, einst so froh und licht, „bestrahlt von Friedrichs kaiserlicher Gunst", ein „süßer stolzer Mann", viel gereist und in der Weisheit des Koran erfahren, jetzt matt, von einem unbekannten Gram verletzt und krank; neben ihm das Mädchen mit dem „Heiligenschein aus Flachs und Seide", Ottegebe, fast noch ein Kind, „scheuer wie eine Wachtel, die im Kornfeld nistet", von bösen Ahnungen gequält und wie verwandelt durch „einen seltsam fremden Geist". Sie hat erlauscht, was sich die Knechte zuraunen, sie weiß auch von jenem Meister in Salerne, der mit Blut heilt, und „ihr Geist wühlt in solchen gräßlichen Geschichten". Der Ritter läßt Herrn Hartmann von der Aue kommen, seinen Dienstmann und getreuen Freund, um ihm zu sagen, was ihn drückt. Er deutet es erst nur in bitteren Klagen an:

Das Leben ist zerbrechliches Geräte,
mein Freund, sagt der Koran, und sieh, das ist's. —
Und dies hab' ich erkannt! — Ich mag nicht wohnen
in eines ausgeblasenen Eies Schale. —
Und willst du Rühmens viel vom Menschen machen?
wohl gar ihn Ebenbild der Gottheit nennen?" —
Ritz' ihn mit eines Schneiders Scher'! Er blutet.
Stich eines Schusters Pfriem ihm haarestief
hier in den Puls, da oder da, auch dort,
auch hier, auch hier — und unaufhaltsam strömt
nicht anders, wie das Brünnlein aus dem Rohr:
dein Stolz, dein Glück, dein adliges Gemüt,

dein göttlich Wähnen, deine Lieb', dein Haß,
Dein Reichtum, deiner Taten Luſt und Lohn,
kurz alles, was törichten Irrtums Knecht,
du Dein genannt! Sei Kaiſer, Sultan, Papſt! In Grabeslinnen
gewickelt biſt du und ein nackter Leib,
heut' oder morgen mußt du drin erkalten.

Aber plötzlich bricht ſein Jammer heulend aus:

Ihr alle, alle kommt herbei und ſeht:
Heinrich von Aue, der dreimal des Tags
den Leib ſich wuſch, der jedes Stäubchen blies
von ſeinem Ärmel, dieſer Fürſt und Herr
und Mann und Geck iſt nun mit Hiobs-Schwären
beglückt von der Fußſohle bis zum Scheitel!
Er ward, lebendigen Leibs, ein Brocken Aas,
geſchleudert auf den Aſchenkehricht-Haufen,
wo er ſich eine Scherbe leſen darf,
um ſeinen Grind zu ſchaben.

Doch geſchieht dies alles knapp, ungeduldig, atemlos, wir ſpüren, wie der Dichter eilt, er will weiter, weiter. Im dritten Akte ſind wir draußen, in der Wildnis, vor einer Höhle. Da ſchaufelt ſich der „räudige Herr von Aue" ſein Grab. Und hier hebt nun ein ungeheueres Raſen an, das durch zwei Akte ſchnaubt, voll Hohn und Grimm gegen die tückiſche Willkür über uns.

Nach Laune tut er's, nicht
um Winſelns willen, nicht nach Deinem Kopf!
Tät' er's um anderes, rührten Hände ihn,
die, ringend, ihm geſpaltene Nägel zeigen —
zerfreſſene Angeſichter, lippenlos,
die ihn aus leeren Augenhöhlen ſuchen —
lallende Zungen, die vergeblich ſich
bemühen, das Wort zu formen, das ihn nennt —:
Mönchlein, ſo wär ein Eden dieſe Erde,

wir wären Götter, oder Gott der Herr
wär' nicht einmal nur aus Leid geſtorben —
nein! — zehnmal! — hundertmal! — und läge tot
in dem vergeſſenen Sarge dieſer Welt.
— — — — — — — — — — — — —
. . . . . dieſer Gott
zerſtört das Auge, das ihn ſieht, zerreißt
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt
die Kindesarme, die ſich nach ihm ſtrecken,
und was der hört, wo er vorüberſchritt,
manchmal, was Ohren hat — iſt Hohngelächter!
Gott lacht, Gott lacht!

Der Pater Benedikt warnt ihn, mit ſolchen Worten ſeine Schuld nur noch zu mehren,

. . . weil doch Zerknirſchung nur den Weg
und Demut Euch kann zur Verſühnung leiten.

Er aber höhnt:

Mißtrauet Eurer Demut! Denn ihr ſeid
noch viel zu hochgemut! Die Hoffahrt reitet
auf Deinem Nacken wie ein freches Weib,
wenn Du Dich beugſt und Dich im Staube windeſt
vor Gott. Was biſt Du, daß er Dein gedenkt!?
und Deiner lächerlichen Schuld, mein Freund!?
und Deiner lächerlichen Reue!? Meineſt Du,
Du habeſt etwas ohne ihn vollbracht!?
Sieh hier, auf dieſem Felſen ſteh ich oft
und läſtere, und das Echo läſtert wieder
mit Fluch und Hohn: wir beide überſchreien
der Vögel Stimmen und der Blätter Rauſchen,
das Toſen des Waſſers oft — und doch und doch:
wie tief noch ſind wir unter das geſtellt,
was Sünde heißen könnte wider Gott!

Und ſo verſtört durch Haß iſt ſein zerriſſenes Gemüt, daß ſelbſt das Gebet ihm zur Läſterung und Verwünſchung wird. Er kommt in die Kapelle

des Paters, in Kapuze und Kutte vermummt, mit Klapperſtange und Beutelchen, ſcheu wie ein Dieb, und kriecht zum Altar und wirft ſich wie ein Schutzflehender hin; und verzweifelt keucht es aus ihm herauf:

Beten! ich kann nicht! Gott,
gib mir doch Worte! warum gibſt Du mir
nicht Deine Worte, daß ich beten kann?
Tränen! gib mir doch Tränen! gib mir Waſſer,
daß ich die giftig ſtechenden Flammenzungen
im Schutt der ausgebrannten Trümmerſtätte
auslöſchen kann! — Töte mich! töte mich!
Du haſt mich hinterliſtig fortgelockt —
ein boshaft ſchlauer Jäger — von dem Rande
des ſtillen, weiten, tiefen, kühlen Sees,
da ich mich eben, einem Biber gleich
anſchickte in den kalten Grund zu tauchen,
wo nichts mehr brennt. Löſche mich! löſche mich aus!
löſch' alle Qual des Lichts im ſchwarzen Schoß
der Finſternis. Wecke mich nie mehr! Denn
die Sonne martert mich mit giftigen Pfeilen.
Schlaf! gib mir Schlaf! mein Bett iſt nicht ein Bett,
die Schlangen der Sonne raſen mir im Haupt
nachts: rette mich vor dem furchtbaren Lichte! —
Was ſäeſt du Haß? Was haſt Du Blindgeborene
wie Hagel auf das Erdreich ausgeſchüttet,
die ſich zerfleiſchen müſſen? Warum nährſt
Du mit der Milch des Grams uns? Warum leiden wir
in dieſen Sonnenflammen kläglich Pein,
ohn' einen Tropfen Kühlung? Gott, vergiß . . .
vergiß mich wahrhaft! Denk': ich ſei nichts wert:
Kein Bauſtein Deines blutgetünchten Bau's!
Auf blutigem Grunde und mit blutigem Mörtel
gebunden, dehnt er quallvoll ſich empor
voll grauſigen Lebens, das mich ſchaudern macht.

Vergiß mich, ungeheurer Bauherr! Was verſchlägts,
wenn Dir ein Staubkorn mangelt? wenn Du mich
von Qual und von Erlöſung frei gibſt, mich
entläßt, verſtößt vom Werk; aus Frohn und Lohn?!

Selbſt ſein Gebet wird zum Fluche, denn er ſteht zu Gott, wie etwa jener andere Heinrich in Canoſſa zum Papſte ſtand: durch ſeine Macht gebeugt, doch unbezwungen im Gefühle, nur bereit, dem Stärkeren Frieden abzuhandeln, um irgend einen Preis, weil er ſtärker iſt. Wie weit iſt das von jenem chriſtlichen: Dein Wille geſchehe! Herr Heinrich fragt: Was koſtet es, daß ich von dir meinen Willen haben darf? Denn er fügt ſich nicht, er gibt nicht nach, er will noch immer: er will leben, leben! Er herrſcht den Pater an, wie einen Boten des Feindes:

Ich will geneſen, Mönch! Ich will geneſen!
Mach' mich geſund! Schaff mir aus meinem Blut
den fürchterlichen Fluch: ich will Dich ſtellen
in Haufen Goldes bis hoch an den Hals —
— — — — — — — — — —
Sag' ihm, er habe mich genug geſchlagen,
erniedrigt und zerquält, er habe mich
genugſam fühlen laſſen, wer er ſei —
es ſei in mir nichts weiter zu vernichten,
Sag' ihm das, Mönch! Sag' ihm: ich ſei zerriſſen,
zerſtört, verdorben iſt mein Balg, ich bin
zu ſchlecht für ein Hundes Mahlzeit und . . .
Gott unſer Herr iſt groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm iſt nichts,
und ich bin nichts — doch ich will leben!! leben!!!

Hier ſchwillt eine wilde Rhetorik zu einer Kraft und Größe des Entſetzens an, wie ſie ſeit jener

Todesangſt des Prinzen von Homburg in unſerer Sprache nicht mehr vernommen worden iſt.

Das Wunder zu Salerne iſt zwiſchen den vierten und fünften Akt gelegt. Wir finden Heinrich im fünften geneſen auf ſeinem Schloſſe und er ſetzt klein Ottegebe auf den reichbehangenen Thron. Sie iſt barfuß, wie eine Pilgerin gekleidet, und geht müd am Stabe. Und ſie zittert vor Scham: denn nun weiß ſie auch, was mit ihr geweſen iſt:

Ich log! ich rang um ſeine Seele nicht!
und darum ſtellte Gott mich an den Pranger.

Alle Himmelsſehnſucht und Gottesfurcht iſt doch nur Verlangen nach ihrem Herrn geweſen. Sie ſchläft auf dem Throne ein und indes der Ritter geht, ſich zur Hochzeit in Purpur zu kleiden, ſteht ſein rieſiger Knecht wachend mit dem Schwerte neben ihr, ein ſo deutſches Bild, ſo ſchlicht und ſüß, daß man unwillkürlich wieder an Kleiſt denken muß, an das Käthchen unter dem Hollunderſtrauch. Und nun weckt ſie ihr Herr, Glocken tönen, der Pater wechſelt die Ringe, der Ritter zieht das Kind an ſich und da ſie ſeinen Kuß fühlt, ſagt ſie: Heinrich! Nun ſterb' ich doch den ſüßen Tod! Er aber ſetzt ſich die Krone auf und ſpricht:

Und ſo ergreif' ich wiederum Beſitz
von meinem Grund. Geſtorben! Auferſtanden!
Die zween Schläge ſchlägt der Glockenſchwengel
der Ewigkeit. Los bin ich von dem Bann!
Laßt meine Falken, meine Adler wieder ſteigen!

Monna Vanna.

Schauſpiel in drei Akten von Maurice Maeterlinck, deutſch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Zum erſtenmal aufgeführt im Burgtheater am 17. Januar 1903.

Ich bin in Verlegenheit, was ich über Monna Vanna ſagen ſoll, um mein Urteil nicht zu verleugnen, ohne doch etwa gerade durch die Bewunderung und Verehrung, die ich ſeit zwölf Jahren, ſeit er erſchienen iſt, für Maeterlinck hege, unduldſam und ungerecht gegen ſein neues Stück zu werden. Ich bemühe mich alſo, mir vorzuſtellen und einzubilden, ich würde es vorgeſpielt ſehen, ohne zu wiſſen, von wem es iſt. Ich vermute, daß es dann durchaus angenehm auf mich wirken und ich mich wirklich freuen und etwa ſagen würde: Es iſt doch ſchön, wie in unſerer Zeit der Geſchmack, das Gefühl für das wahrhaft Menſchliche und die edle Luſt an den Geheimniſſen der Seele ſo geſtiegen ſind, daß ſelbſt ein Autor, der offenbar kein Dichter iſt und es gar nicht ſein will, ſondern ſich genügt, wenn er nur auf die Maſſe kräftig und entſchieden wirkt, daß ſogar ein ſolcher reſolut zuſchlagender Autor, gerade um ganz ſicher zu ſein, daß er das Publikum bewegen und erſchüttern wird, jede Roheit, leeren Lärm und alles theatraliſche Getue vermeidet, überall an die großen Muſter der Kunſt zu erinnern und einen Schein von Schönheit, den er freilich, da er keinen eigenen findet, von anderen holen muß, über alle Szenen auszubreiten ſucht. Und es würde mich dann reizen, mir auszudenken, welcher Art wohl

dieſer Autor ſein möchte: ob etwa ein ganz junger Menſch, zum Sardou geboren, den er denn auch in ſich nicht unterdrücken könnte, aber ſich dieſes Weſens ſelbſt noch gar nicht bewußt, ſondern durch eine ſchöne Bildung, durch die Freude der Jugend an idealen Fernen und durch innigen Verkehr mit prächtigen Gedichten, koſtbaren Gemälden verlockt, ſich über die eigene Kraft und über das eigene Maß hinaufzuſchwingen; oder aber, was auch möglich wäre, vielleicht ein ſehr alter Meiſter unſeres Metiers, einer von den viel Geſchmähten, die die ganz großen Erfolge haben, der ſich geärgert hat, daß man ihn „literariſch“ nicht gelten laſſen will, und der nun einmal zeigen will, daß er das auch kann, daß ſich alles „machen“ läßt, und darum das feſte Gerüſt einer ſicheren Handlung, die er nach dem naiven Sinn der Menge weiß, mit Erinnerungen an Roſetti und Burne Jones und Khnopf, mit Gedanken nach d'Annunzio und Maeterlinck, wie mit reichen Teppichen verhängt. Schließlich aber würde ich gewiß wiederholen, daß, wie dem auch immer ſei, es ſehr erfreulich iſt, ein gemeines Theaterſtück, das doch zuletzt nur packen will, auf einer ſolchen Höhe des Geiſtes und des Geſchmackes zu finden, was zur Erziehung des Publikums und zu ſeiner Gewöhnung an reinere Begriffe und Gefühle für unſere ganze Kultur vielleicht wichtiger als irgend ein vollkommenes, aber unzugängliches Werk der hohen Kunſt iſt.

So viel Gutes könnte ich dem Stücke nachſagen,

wenn ich nicht wüßte, daß es von Maeterlinck ist. Da es aber von Maeterlinck ist, will es an ihm, an dem, was wir von ihm haben und was er für uns geworden ist, gemessen sein und wer dies tut, sei es nun, daß er sich an seine anderen Werke, sei es, daß er sich an seine eigenen Forderungen und Einsichten in das Drama hält, wird nicht verschweigen dürfen, daß er hier von seinem Wege abgekommen ist und sich völlig verleugnet hat. Unwillkürlich bieten sich einem seine eigenen Worte gegen sein Stück an: „Blüht unsere Seele nur in Gewitternächten auf? . . . Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge als der Zusammenprall der Affekte? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte endlich sichtbar? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten als der Dolchstich des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem leiblichen Tode sicher glaubt, die sonderbare und schweigende Tragödie des Daseins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hocherhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt? . . . Es liegt mir nahe, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze

belauſcht, die rings um ſein Haus walten, und unbewußt ſich deutet, was im Schweigen von Tür und Fenſter, im Summen des Lichtes liegt, der ſich der Gegenwart ſeiner Seele und ſeines Schickſasl unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieſer Welt ſich darein miſchen und wie aufmerkſame Mägde in der Stube warten, ohne zu wiſſen, daß die Sonne ſelbſt den kleinen Tiſch, auf den er ſich lehnt, über dem Abgrunde hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt iſt, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke ſich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieſer unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menſchlicheres und allgemeineres Leben lebt als der Liebhaber, der ſeine Geliebte erdroſſelt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der Gatte, der ſeine Ehre rächt . . .“ Wer dies geſchrieben hat, dem braucht man wirklich erſt nichts gegen ſein Ritterſtück zu ſagen, er weiß ſelbſt alles ganz genau. Es mag ihn gereizt haben, ſich einmal in der alten Technik zu üben; oder er mag ungeduldig geworden ſein, daß man immer an ſeiner theatraliſchen Kraft gezweifelt hat; oder er hat einfach auch einmal die Macht über die Maſſe, den Reiz des lauten Erfolges koſten wollen. Dies iſt ſein gutes Recht, und nichts kann abgeſchmackter ſein, als es ihm zu verargen. Und vielleicht wird ſich in der Zukunft auch noch zeigen, daß es für ihn notwendig war, um irgendwohin zu kommen, dieſe Verirrung durchzumachen, die ja dann gar keine wäre.

Es gibt eine Ballade von Tennyſon, die erzählt, wie die holde Lady Godiva ihren grimmigen Gemahl anfleht, den Armen die neue Steuer zu erlaſſen; da erwidert er, aus einem Herzen ſo rauh wie Eſaus Hand: Dann reite du nackt durch die Stadt! Und ſie ſchickt einen Herold, der verkündet, wann ſie reiten wird, damit in dieſer Stunde kein Menſch ſein Haus verlaſſen ſoll. Und ſo reitet ſie durch die leeren Gaſſen, nur zwei verruchte Augen ſehen nach ihr, die keinen Mantel als ihre hell hinabwallenden Haare hat, dieſe zwei Augen aber erblinden. An dieſe Sage (engliſchen Malern ein lieber Vorwurf; ſchade, daß Hebbel ſie nicht gekannt hat, der wäre ihr Dichter geweſen) erinnert, wie Herr v. Oppeln-Bronikowski bemerkt hat, die Forderung des florentiniſchen Söldners Prinzivalle an das belagerte Piſa, die Stadt ſolle Giovanna, des Feldherrn Guido Colonna Frau, für eine einzige Nacht zu ihm in ſein Zelt ſchicken, aber allein und nackt unter ihrem Mantel; dann werde er den Hungernden dafür Wagen mit Getreide und Wein und Herden und Pulver und Blei ſenden, genug, um ſie für Monate gegen Florenz wehrhaft zu machen. Es geſchieht, Madonna Vanna kommt. Die Wagen, die Herden gehen nach Piſa ab, Piſa iſt gerettet, Piſa wird unwiderſtehlich ſein. Und nun kniet der wilde Krieger nieder vor ihr und ſagt ihr, wie er ſie immer geliebt hat, ſeit er ſie vor Jahren, er war zwölf, ſie acht (die Vita nuova klingt herein), zum erſten und einzigen Male geſehen hat, in

Venedig, im Garten ihres Vaters, an einem marmornen Baſſin unter Myrten, um einen ſchmalen goldenen Ring weinend, der ihr ins Waſſer gefallen war: der Knabe taucht hinein, ertrinkt faſt, bringt den Ring herauf und ſteckt ihr ihn an den Finger, ſie küßt ihn und iſt glücklich; er weiß heute noch jedes Wort, das ſie geſagt. Und davon plaudern ſie und es rührt ſie doch leiſe, zu denken, wie dieſer Mann ſie geliebt haben muß, daß er um ſie ſein Vaterland verraten und ſich der Strafe der Verbannung, vielleicht des Todes ausgeſetzt hat. Aber da unterbricht er ſie, das ſoll ſie nicht denken, denn es iſt nicht wahr, er will nicht mit falſcher Rührung auf ſie wirken: ſein Vaterland hätte er niemals verraten, Florenz iſt es nicht, und der Strafe war er ſchon vorher verfallen, bei der Republik verleumdet und von ihr ungehört verdammt — er hat ihr alſo gar kein Opfr gebracht, das wäre eine Lüge. Und indem er nicht lügen will, nicht lügen kann, gewinnt er ihr Vertrauen, ihr Gefühl. Und nun ſchlägt ſie ihm vor, mit ihr nach Piſa zu kommen, um ſich vor der Rache der Florentiner zu retten. „Und dein Mann? Wird er dir glauben, wenn du ihm ſagen wirſt —?“ Sie antwortete feſt: „Ja! . . . Wenn er mir nicht glaubte?! Aber das iſt nicht möglich, komm!“ Und nun beginnt der dritte Akt, der mich durch das Raffinement ſeiner Windungen und Wendungen immer wieder an die Tosca erinnert. Guido, der Vanna Gemahl, hat ſich in der furchtbaren Nacht, die er ſie bei jenem

wußte, den Entſchluß abgetrotzt, ihr zu verzeihen; aber frei wird er erſt wieder atmen können, bis er ſich an jenem gerächt hat. Nun erſcheinen Vanna und Prinzivalle, vom jauchzenden Volke geleitet. Guido ſtößt die Frau, die ſich ihm zärtlich nähern will, mit Ekel weg und jagt die Menſchen hinaus: Fort! Alle! Auch du! Wer biſt du? Und er faßt den ſtummen Prinzivalle an, der greift ans Schwert, Vanna tritt dazwiſchen: Laß ihn, es iſt Prinzivalle! Da ſchreit Guido ungeheuer auf. Er hat ihn, er kann ſich rächen! Durch welche wunderbare Liſt iſt Vanna das gelungen? Sie hätte handeln können, wie Judith an Holofernes tat, aber ſein Verbrechen iſt verruchter geweſen, als das des Holofernes war, und ſo verdient es eine verruchtere Rache. Wir wollen ſie ihm erſinnen! Dank, Vanna! Und herbei, alle herbei, die ganze Stadt, das ganze Volk! Hört, was geſchehen iſt! Hört, welches heroiſche Wunder dieſe Frau vollbracht hat, um ſich zu entſühnen! Herbei, herbei, zur Rache herbei! Aber endlich kann Vanna ſprechen und ſie ſagt, wie es geweſen iſt: ſie iſt nackt in ſein Zelt gekommen, nachts und allein, aber er hat ſie nicht berührt und ſie verläßt ſein Zelt wie das Haus eines Bruders; er hat ſie nicht berührt, weil er ſie liebt. So ſagt ſie, im Namen ihres gemeinſamen Lebens, im Namen deſſen, was ſie iſt, und alles deſſen, was er ihr iſt. Aber keiner, bis auf den greiſen Vater Guidos, ſonſt in der ganzen Menge keiner, glaubt ihr und auch Guido glaubt ihr nicht. Sie kann es gar nicht verſtehen.

Die anderen — mögen ſie zweifeln. Aber Guido, der ſie liebt! (An dem müßte doch „das Wunderbare" geſchehen, wie die kleine Nora ſagen würde.) Er hört ſie jedoch gar nicht an, ſondern befiehlt, Prinzivalle ins Verließ zu werfen, um ihn zu foltern. Da plötzlich, an Guido irre geworden und fühlend, daß ſie fortan nur noch dem anderen gehören kann, ruft Vanna aus: Ich habe gelogen, ich war die Seine, er hat mich genommen, aber darum iſt auch die Rache mein! Und ſie erklärt es ſo: ſie habe aus Scham und auch aus Furcht vor Guido gelogen, ſei aber feſt entſchloſſen geweſen, Prinzivalle heimlich zu töten. Und das ſoll man ihr nicht rauben: er gehört ihr und durch ſie allein ſoll die Rache geſchehen. Aber leiſe flüſtert ſie dem Geliebten zu: Ich werde dich befreien, wir werden fliehen!

Die Lokalbahn.

(Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma. Zum erſtenmal aufgeführt im Burgtheater am 28. Jänner 1908.)

Das Publikum kennt Ludwig Thoma aus dem Simpliciſſimus. Dieſes Blatt, ſchon dadurch bedeutend, daß es den Deutſchen T. T. Heine gegeben hat, von dem vorher kaum eine kleine Gemeinde wußte, iſt höchſt merkwürdig. Es verdankt ſeinen Erfolg den Frechheiten, die es den deutſchen Bürgern über alles ſagt, was ihnen wichtig und wert ſein muß und worauf eigentlich ihre ganze Exiſtenz ruht. Ein Fremder, der dieſen Ton und den Jubel vernehmen würde, den er überall erregt, müßte denken,

in einem Lande zu ſein, das unmittelbar vor einer Revolution iſt. Wer aber mit dem Weſen der Münchner vertraut iſt, weiß ſchon, daß es noch keine Gefahr hat. Das Blatt eignet ſich nur die alte Münchner Sitte an, ungeheuer auf den Tiſch zu ſchlagen, was aber dort noch mehr Turnübung als Leidenſchaft zu ſein ſcheint. Wo wir in Wien raunzen oder frozzeln, flucht der Münchner. Jede Nation hat ihre Art, ſich Luft zu machen. Wie aber der Wiener geduldig erträgt, worüber er raunzt, und manchmal ſogar verehrt, worüber er frozzelt, ſo kehrt der Münchner, der ſich ausgetobt hat, vergnügt mit neuer Geduld an ſein Geſchäft, in ſeinen Dienſt zurück.

Beim Frozzeln denkt man unwillkürlich an unſeren armen Karlweis, der ein Meiſter dieſer alten Wiener Kunſt war. Wie er ſich zu unſerer Stadt verhielt, ſo ſcheint es Thoma zu München. Hört man die Figuren Karlweis', ſo glaubt man bei einer Wiener Jauſen zu ſitzen. Thoma ſchmeckt mehr nach Salvator als Kaffee. Ein urkräftiges breites Behagen, jene wunderbare Schwere, in der man um keinen Preis der Welt mehr nach Hauſe gehen will, die Luſt am Schreien, der alte deutſche Trieb, alles zu vertilgen, was anders iſt, gemildert nur durch jenen tiefen Sinn für Gerechtigkeit, der aus dem wilden und wütigen Deutſchen immer den gutmütigſten Feind gemacht hat, und jene letzte Seligkeit, in der Haß und Liebe und Zorn und Luſt durcheinander zur höchſten Wurſtigkeit verſchwimmen, alle dieſe geliebten münchneriſch dionyſiſchen Stim-

mungen klingen bei ihm bald grotesk, bald gemächlich an. Auch seine Form ist münchnerisch. Beleibten, viel sitzenden und dabei heftigen Menschen ist es eigen, daß sie mit der Zeit starre Züge bekommen, fast wie Masken. Das Antlitz verliert die leichte Beweglichkeit, die sonst den Ausdruck, den die Leidenschaft des Augenblickes eingibt, gleich wieder ausgleicht und das eigentliche Wesen gräbt sich mit einer wahren Erbitterung ein. Späte Römer haben das und die Münchener auch (was eine Dissertation für einen Doktor der Völkerphysiognomik wäre); Lenbach hat Konrad Dreher als Cäsar gemalt, Stuck sieht wie Marc Anton und alle Gestalten Thomas sehen immer wie alte Römer aus: ein einziger Zug dominiert immer die ganze Gestalt, dieser wird gewaltsam herausgetrieben, alles andere daneben ist steif und starr. Anmut, Freiheit und auch was wir in höherem Sinne Geist nennen, bleibt einer solchen Form natürlich versagt, aber sie hat dafür eine große Kraft, sie wirkt mit der Sicherheit der unmittelbaren Gegenwart und sie überzeugt uns ad hominem, indem sie uns drastisch förmlich gleich ins Gesicht fährt. Sie war in der „Medaille", die wir voriges Jahr im Volkstheater gesehen haben, freilich noch frischer und jugendlich dreister, als sie es jetzt in der „Lokalbahn" ist. Hier scheint ihre Laune, ihre Verwegenheit schon manchmal etwas durch Rücksicht auf das Publikum gedämpft und sie läßt sich mit dem alten braven Kotzebue schon mehr ein, als ihr wohl auf die Dauer gesund sein wird.

Dornstein, eine deutsche Kleinstadt, ist wütend, weil die Regierung zwar eine neue Bahn genehmigt, aber den Bahnhof eine Viertelstunde vor die Stadt verlegt hat. Das wollen sie sich nun um keinen Preis gefallen lassen und hetzen und schreien, bis es dem Ministerium zu viel wird und es kategorisch entweder — oder sagt: entweder kommt die Bahn dorthin, wo die Regierung sie haben will, oder sie kommt überhaupt nicht! Was tun? In ihrer Bedrängnis beschließen sie, den Bürgermeister in die Stadt zu schicken, damit er den Minister umstimmt. Man kann sich die Aufregung der ganzen Familie denken. Die Frau Bürgermeisterin geht hin und her und seufzt: Wenn er nur schon glücklich wieder zu Hause wäre! Wenn ihm nur nichts passiert! Sein Bruder, ein knurriger Major a. D., hat alle Mühe, sie zu trösten: „eine Unterredung mit dem Minister, das ist nicht immer angenehm, aber lebensgefährlich ist es nicht.“ Indessen fährt der Herr Bürgermeister in die Stadt und während er so im Zuge dahinrollt, malt er sich aus, was er dem Minister alles sagen wird. Und dann später im Vorzimmer auch noch. Er hat die schönste Rede bereit. Aber da kommt auf einmal der Minister herein, gibt ihm sehr höflich die Hand und sagt: „Mein lieber Bürgermeister, es tut mir ja unendlich leid, aber es geht unmöglich anders!“ Nun ist der Bürgermeister ein Mann, der furchtbar grob sein kann, wenn man es mit ihm ist, aber wenn jemand höflich ist, da weiß er sich nicht zu helfen. Und während er noch überlegt,

wie er es, ohne brutal zu ſein, doch vielleicht vorbringen könnte, iſt der Miniſter ſchon wieder weg und er wird, bevor er noch ein Wort geſagt hat, hinauskomplimentiert und ſitzt wieder auf der Bahn und fährt heim, wo ſchon alle Honoratioren neugierig auf ihn warten: Nun, wie iſt es geweſen? Der Bürgermeiſter iſt ein ehrlicher Mann, er lügt nicht: Leider, meine Herren, ich konnte nichts mehr ändern. Aber, wie es ſchon beim Erzählen geht: er ſchmückt ein bißchen aus und nimmt es dabei nicht ſo genau, zu unterſcheiden, was er wirklich geſagt hat und was er, wenn der Miniſter ihm nur Zeit gelaſſen, gewiß geſagt hätte. Das vermiſcht er ſo, daß ſeine Leute meinen, er habe eine heftige Szene mit dem Miniſter gehabt und ordentlich „aufdraht". Darüber ungeheurer Jubel in Dornſtein. Die Dornſteiner haben ſich nie ſtolzer gefühlt, ſie ſind bereit, Mann für Mann für ihren tapferen Bürgermeiſter einzutreten. Man ſoll in der Reſidenz ſchon ſehen, daß loyale Bürger nicht mit ſich ſpaſſen laſſen. „Dös is net klug und weiſe, dös is net diplomatiſch. Auf de Weiſ ziagt ma Sozialdemokraten her... De wo nix hamm, ſan's a ſo ſcho; jetzt brauchan bloß no de Sozialdemokraten wer'n, de wo was hamm; nacha werd's bald gar ſei." So murrt's durch die Stadt, die Erregung wächſt, ein Fackelzug wird improviſiert, die Liedertafel rückt heran, ihr Quartett ſingt das ſchöne Lied: „Wer hat dich du ſchöner Wald", der Bürgermeiſter hält eine Rede, die Muſik ſpielt einen Tuſch, die Liedertafel ſtimmt das Motto an:

Schneidige Wehr,
Blanke Ehr,
Lied zum Geleit,
Gib Gott allzeit!

Und am nächsten Tage steht natürlich alles im Wochenblatt: „Seit Brutus, jenem bekannten Tyrannenhasser des weströmischen Reiches, ist vielleicht niemand mehr mit so viel Recht gefeiert worden wie gestern unser allverehrter Bürgermeister. Galt es doch, ihm den Dank abzustatten für seinen echten Mannesmut, welchen man heute so selten antrifft. Galt es doch, ihn zu ehren, weil er den hochmütigen Stolz des Ministers mit donnernden Worten beugte und die zarten Ohren dieses Herrn rücksichtslos beleidigte. Welche Gefühle mögen den Minister beseelt haben, als Friedrich Rehbein vor ihm stand und ihn erbarmungslos vernichtete? Wahrlich, wir möchten nicht mit dieser Exzellenz tauschen!" Da wird dem wackeren Bürgermeister allmählich doch etwas schwül. Und auch in der Stadt fängt man an, die Sache anders anzusehen. Es hat sie ja alle gefreut, daß er es dem Minister gehörig gegeben hat, aber schließlich: die Gunst der Regierung darf man sich doch nicht verscherzen. Man hängt einmal von ihr ab, und wenn man was kriegen will, muß man sich auch was gefallen lassen. Der Buchbinder, der die Hypothekenbücher für das Amtsgericht bindet, kann nicht auf einmal als ein Revolutionär dastehen. Und so geht es einem jeden: Sie können die staatlichen Lieferungen nicht entbehren, sie wollen nicht das ganze Bahnprojekt ge-

fährden und es handelt ſich auch um die Lateinſchule, um die ſie ſeit zwei Jahren anſuchen. Kurz und gut: der Bürgermeiſter muß die Sache wieder einrenken, im Intereſſe der Stadt und der beſſeren Bürgerkreiſe. Es iſt ſchon wahr, daß er ja eigentlich nur die allgemeine Meinung vertreten hat, aber er hat ſich durch ſeinen edlen Eifer etwas hinreißen laſſen, der Gaul iſt ihm halt ein bißchen durchgegangen, das muß er doch einſehen! Und er ſieht es ein: er beruhigt die Bürger und erklärt ſich bereit, im Intereſſe des allgemeinen Wohls gleich morgen wieder in die Reſidenz zu fahren und den Miniſter zu fragen, ob er ſein Empfinden auch nur im geringſten verletzt hat; und, ſetzt er großartig hinzu: „Sollte dies der Fall ſein, dann werde ich mich entſchuldigen. Ich möchte nicht, daß auch nur die leiſeſte Verſtimmung bei der Regierung herrſcht.“ Darüber wieder ungeheurer Jubel in Dornſtein. Die Dornſteiner ſind außer ſich vor Bewunderung für ihren Bürgermeiſter, der ſich ſelbſt bezwungen hat, ſozuſagen, und das iſt der ſchönſte Sieg — Hut ab vor einem ſolchen Mann! So jubelt's durch die Stadt, die Freude wächſt und wieder rückt die Liedertafel heran, ihr Quartett ſingt das ſchöne Lied: „Still ruht der See“, der Bürgermeiſter hält eine Rede, die Muſik ſpielt einen Tuſch, die Liedertafel ſtimmt das Motto an:

Schneidige Wehr,
Blanke Ehr,
Lied zum Geleit,
Gib Gott allzeit!

Kleiſt.

(Zur Aufführung des „Guiskard" und des „Amphitryon" im Burgtheater am 22. Februar 1903.)

Am 2. März 1808 wurde, erzählt der Schauſpieler Genaſt, in Weimar der „Zerbrochene Krug" gegeben. Bei der Aufführung dieſes Stückes ereignete ſich ein Vorfall, der in dem kleinen weimariſchen Hoftheater noch nie dageweſen: Ein herzoglicher Beamter hatte die Verwegenheit, das Stück auszupfeifen. Karl Auguſt, der auf dem bürgerlichen Balkon ſaß, hob ſich über die Brüſtung heraus und rief: „Wer iſt der freche Menſch, der ſich unterſteht, in Gegenwart meiner Gemahlin zu pfeifen? Huſaren, nehmt den Kerl feſt!" Dies geſchah; er wurde drei Tage auf die Hauptwache geſetzt. Den anderen Tag ſoll Goethe gegen Riemer bemerkt haben: „Der Menſch hat gar nicht ſo unrecht gehabt; ich wäre auch dabei geweſen, wenn es der Anſtand und meine Stellung erlaubt hätten. Des Anſtandes wegen hätte er eben warten ſollen, bis er außerhalb des Zuſchauerraumes war." Wer weiß, wie wenig Goethe geneigt war, Äußerungen des Publikums zu dulden (man erinnere ſich nur des berühmten „Man lache nicht!"), den muß das befremden. Zum Kanzler Müller ſagte Goethe über Immermanns Rezenſion der Kleiſtſchen Schriften: „Die Herren ſchaffen und künſteln ſich neue Theorien, um ihre Mittelmäßigkeit für bedeutend ausgeben zu können. Wir wollen ſie gewähren laſſen, unſern Weg ſtill fortgehen und nach einigen Jahrhunderten noch von uns reden

laſſen.“ Und ein anderesmal meinte er vom „Käthchen“ und vom „Kohlhaas“, an Kleiſt die „nordiſche Schärfe des Hypochonders“ tadelnd: „es ſei einem gereiften Verſtande unmöglich, in die Gewaltſamkeit ſolcher Motive, wie er ſich ihrer als Dichter bediene, mit Vergnügen einzugehen.... Es gehöre ein großer Geiſt des Widerſpruches dazu, um einen ſo einzelnen Fall mit ſo durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Weltlaufe geltend zu machen. Es gebe ein Unſchönes in der Natur, ein Beängſtigendes, mit dem ſich die Dichtkunſt bei noch ſo kunſtreicher Behandlung weder befaſſen, noch ausſöhnen könne. Und wieder kam er zurück auf die Heiterkeit, auf die Anmut, auf die fröhlich bedeutſame Lebensbetrachtung italieniſcher Novellen, mit denen er ſich damals (1809), je trüber die Zeit um ihn ausſah, deſto angelegentlicher beſchäftigte. Dabei brachte er in Erinnerung, daß die heiterſten jener Erzählungen ebenfalls einem trüben Zeitraume, wo die Peſt regierte, ihr Daſein verdankten. Ich habe ein Recht, fuhr er nach einer Pauſe fort, Kleiſt zu tadeln, weil ich ihn geliebt und gehoben habe; aber ſei es nun, daß ſeine Ausbildung, wie es jetzt bei vielen der Fall iſt, durch die Zeit geſtört wurde, oder was ſonſt für eine Urſache zugrunde liege; genug, er hält nicht, was er zugeſagt. Sein Hypochonder iſt gar zu arg; er richtet ihn als Menſchen und Dichter zugrunde. Sie wiſſen, welche Mühe und Proben ich es mir koſten ließ, ſeinen „Waſſerkrug“ aufs hieſige Theater zu bringen. Daß es dennoch nicht

glückte, lag einzig in dem Umstande, daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt. Mir aber den Fall desselben zuzuschreiben, ja, mir sogar, wie es im Werke gewesen ist, eine Ausforderung deswegen nach Weimar schicken zu wollen, deutet, wie Schiller sagt, auf eine schwere Verirrung der Natur, die den Grund ihrer Entschuldigung allein in einer zu großen Reizbarkeit der Nerven oder in Krankheit finden kann." Aus diesen Bemerkungen und auch aus seinem Briefe an Kleist über die Penthesilea (gegen jene „jungen Männer von Geist und Talent, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll") klingt ein Mißbehagen, ein starker Unwille durch, der Goethen, dem immer Hilfreichen, um jede leise Begabung freudig Besorgten, unbegreiflich Geduldigen, sonst völlig fremd war. Man denke nur, wie er sich um Eckermann und den kleinen Voß, ja selbst um den unglücklichen Plessing bemüht, wie er jeden ängstlichen Dilettanten ermutigt und wie er von jeder neuen Generation immer wieder gelernt hat. Wenn er gegen Kleist hart gewesen ist, so dürfen wir das nicht auf irgend eine Verstimmung oder Laune schieben, sondern es ist wohl nur aus der Tiefe seines ganzen Wesens zu erklären. Er, der so sehr auf „sinnliche Gegenwart der Darstellung" drang, hat Kleists Talent, seine plastische Kraft, gewiß nicht verkannt. Aber er mochte fühlen, daß, wenn diese trübe Art nicht bei Zeiten abgewiesen wurde, die ganze Kultur, die er und Schiller

den Deutſchen errungen hatten, gefährdet und bedroht war. Daran ſollten wir uns erinnern, gerade jetzt, da es plötzlich Mode wird, beſonders bei den Preußen, Kleiſt unſinnig zu überſchätzen. Dem unglücklichen Menſchen wird niemand Mitgefühl, ſeiner ſinnlichen Gewalt niemand Bewunderung verſagen. Jedes ſeiner Stücke hat Teile von hoher Schönheit, die in der deutſchen Literatur immer bleiben werden. Wir dürfen aber nicht vergeſſen, daß es doch eben ſtets nur Teile ſind, während es die Tat Goethes und Schillers geweſen iſt, ihre Nation zu lehren, daß die Kunſt auf das Ganze drängt. Goethe hat alle Natur abgeſucht, Tiere und Pflanzen und Steine, um das Geſetz zu erkennen, wie eines aus dem anderen wird, jedes auf das andere ſich bezieht, alles ſich nur im Ganzen hält, wie kein Teil vorſchießen kann, ohne gleich die anderen zu verkümmern, wie jeder Gewinn ſich mit einem Verluſt bezahlt macht und in wahren Verhältniſſen allein die Schönheit erſcheint. So hat ihm die Natur beſtätigt, was er zuerſt bei den Griechen geahnt; und dies hohe Gefühl für das Maß, für die Ordnung, für den Takt oder wie man immer in der Kunſt nenne, was in der Natur das Organiſche iſt, hat er wie ſein Leben ſelbſt behütet, das wahre Leben aller Schönheit. Darum mußte ihm Kleiſt als ein Barbar erſcheinen, als ein bei allem Talent doch kunſtfeindlicher Wilder, weil dieſem verſagt war, ſeine Empfindung jemals zu entwickeln, auf die er vielmehr immer nur, in einer wahren Todesangſt, ſie

zu verfehlen, wie ein Beſeſſener losſprang. Wieland, bei dem Kleiſt 1803 ein paar Wochen lang gelebt hat, erwähnt unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, „eine ſeltſame Art der Zerſtreuung, wenn man mit ihm ſprach, ſo daß zum Beiſpiel ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in ſeinem Gehirn wie ein Glockenſpiel anzuziehen ſchien und verurſachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm ſagte, hörte und alſo auch mit der Antwort zurückblieb.“ Ganz ſo, wie im Geſpräch, ſcheint er ſich auch zum Leben verhalten zu haben: Irgend eine Erſcheinung, ein Ereignis löſt plötzlich die höchſte Bewegung in ihm aus, aber dem natürlichen Verlaufe eines Charakters oder einer Begebenheit zu folgen, wird er nicht fähig.

Er las damals Wieland aus dem Guiskard vor, mit ſolcher Wirkung, daß dieſer verſicherte: „Wenn die Geiſter des Äſchylos, Sophokles und Shakeſpeare ſich vereinigten, eine Tragödie zu ſchaffen, ſie würde das ſein, was Kleiſts Tod Guiskards des Normannen, ſofern das Ganze demjenigen entſpräche, was er mich hören ließ.“ Das klingt überſchwenglich, aber wer je dieſe ungeheueren Verſe über ſich ſtürzen ließ, wird es begreifen. Nur daß es ihm eben doch verſagt war, das Ganze auf die Höhe des Fragments zu bringen. Hier aber beginnt erſt das Werk des Künſtlers, das es nicht iſt, ſich von der Flamme einer Viſion verzehren zu laſſen, ſondern vielmehr: den Einfall der ſchönen Stunde auszubauen. Dazu hat er niemals die Kraft und es ſcheint faſt, er

habe dafür gar nicht einmal den rechten Sinn gehabt. Der Amphitryo beweiſt es, der zugleich ſublim und doch, künſtleriſch, durchaus verpfuſcht iſt. Der Amphitruo des Plautus iſt ein derber Scherz, eine Poſſe mit roher Luſt an der Fabel, an der Verwechſelung der beiden Männer. Molière ändert eigentlich daran nicht viel, er ſcheint nur mit glättender Hand den Stoff kaum leicht zu berühren, aber unmerklich hat er ihn dabei ſchon aus der Farce in ein höfiſches Spiel gehoben, dem es an Bitterkeit nicht fehlt, die ſich doch gleich wieder ironiſch faßt. Wir merken manchmal, der Dichter hätte mehr ſagen können, aber nicht wollen: er beſinnt ſich, wenn ihm ein böſer Gedanke begegnet, ſogleich und wendet ſich lächelnd ab. Dieſer Form, der guten Manier eines galanten Scherzes iſt alles angepaßt und ſo genießen wir das hohe Vergnügen, einen Weltmann geſchickt durch ein Abenteuer gleiten zu ſehen, das wohl, dies läßt er uns ſchon merken, einem Menſchen den Kopf koſten könnte, worauf er jedoch nicht inſiſtieren will und lieber unſere gute Laune verſchont, aus einer Liebenswürdigkeit, die vielleicht von Verachtung alles Menſchlichen nicht ungetrübt iſt. Ich wiederhole: er inſiſtiert nicht — das macht den unendlichen Zauber ſeines Spiels aus. Er ſagt niemals das letzte Wort, er deutet nur an und lächelt dazu, wir erraten mehr als er eingeſtehen will. Dieſer Ton wird gleich im Prolog zwiſchen Merkur und der Nacht angeſchlagen und es iſt eine Luſt mitzufühlen, wie er in allen Verſuchungen und

Gefahren immer bewahrt bleibt. So wird ein Mann von guter Sitte niemals die Haltung verlieren, die er sich einmal auferlegt hat; und Sitte, Haltung ist zuletzt im Grunde das Geheimnis aller Kunst. Nun ginge es wohl an, daß einer käme, der meint: damit sei nicht zu spaßen und hier werde mit einer Begebenheit gespielt, die tödlich ist! Was muß Amphitryo leiden, in welcher Beschämung, Verwirrung, Bestürzung Alkmene vergehen! Es ist eigentlich merkwürdig, daß es Hebbel nicht gereizt hat, eine Alkmene „aus lauter Schleiern" zu weben. Sein Held wäre wohl gar nicht Amphitryo gewesen, sondern Jupiter, der galant beginnt, aber, seit er liebt, es nicht mehr ertragen kann, als ein anderer geliebt zu werden, es um seiner selbst willen will, sich darum Alkmenen entdeckt und sie eben dadurch zerstört, da es sie vernichten muß, zu erleben, daß ihr Element, die Liebe zu ihrem Gatten, trügerisch gewesen und ihr unter den Füßen zergangen ist. Aber dann hätte Hebbel das Stück in einen tragischen Dunst eingehüllt und selbst den Späßen des Sosias, den Ränken des Merkur jenes Grollen und Drohen beigemischt, das uns die tragische Entladung beklommen erwarten und fast herbeiwünschen läßt, während Kleist sich zuerst in die schmerzlich spöttisch galante, hochmütig scherzende Art Molières schickt, aber plötzlich zeigen will, daß er gescheiter, daß er „tiefer" ist, und nun bald Alkmenen, bald den Jupiter geheimnisvolle Anmerkungen über sich selber reden läßt. Nimmt man diese Szenen, schon die

vierte des ersten Aktes, zwischen Jupiter und Alkmenen, und gar die vierte und die fünfte des zweiten, zwischen Alkmenen und Charis und dann wieder zwischen Jupiter und Alkmenen, aus dem Stücke heraus und läßt sie, indem man sie im Geiste vorbereitet und ergänzt, an sich wirken, so sind sie von einer Hoheit und Pracht, die man gar nicht beschreiben kann. Aber sie zerreißen das Stück, sie vernichten seinen Ton, alle Figuren wanken, plötzlich sieht der Dichter selbst grinsend zwischen ihnen hervor und was noch schlimmer ist: es folgt nichts, gleich ist der Dichter wieder verschwunden, die Figuren nehmen sich mühsam wieder auf und der alte Ton beginnt wieder, der doch jetzt durchaus nicht mehr möglich ist. Ein Drama ist aber kein russisches Bad, wo man aus dem heißen Dampf unter die kalte Dusche gestoßen wird.

Kleist wird uns immer menschlich wert bleiben durch sein merkwürdiges Gefühl für Untiefen der Seele, das Kranke manchmal haben und mit dem sich die Gesunden beraten sollten. Er wird auch geschichtlich immer gelten als ein starker Ausdruck seiner verworrenen und zerrissenen Zeit. Künstlerisch mag er uns im einzelnen erregen oder beklemmen, im ganzen wird er uns immer nur wieder enttäuschen, weil es seinem hohen Talente am Maß und an der Zucht, am stillen Gefühl für die Ordnung fehlt.

II.

Akademiſcher Verein für Kunſt und Literatur.

Akademiſcher Verein für Kunſt und Literatur.

(Matinée im Theater in der Joſephſtadt am 14. November 1901: „Satyros" von Goethe; „Robert Guiskard" von Heinrich v. Kleiſt; „Der vierundzwanzigſte Februar" von Zacharias Werner.)

Nach dem Beiſpiel der Münchener und der Berliner haben nun auch unſere Studenten einen Verein gebildet, der ſich zwar modernen Autoren nicht verſchließen, zunächſt aber an die Aufführung älterer, vergeſſener Stücke gehen will. Sie werden damit ein Bedürfnis erfüllen, das die Direktoren der großen Theater in ihrer Haſt kaum befriedigen können. Dieſe blicken immer ängſtlich nach dem Kaſſier; fehlt es ihnen an einem Treffer, ſo nehmen ſie nur Stücke vor, die irgendwie verſprechen, ein ſolcher zu werden, und iſt er dann endlich gefunden, ſo preſſen und nützen ſie ihn aus, und ſo haben ſie niemals Platz für „Experimente", wie bei ihnen ja alles heißt, was nicht durchaus den letzten Neigungen des Publikums entſpricht. Die Folge iſt, daß es ſchon beinahe keine Bühne mehr gibt, die ein Repertoire hätte, ein feſtes und ein ſtetes Repertoire, wie es Goethe und Schiller zur Bildung der Nation für notwendig

erkannten. Es ist eigentlich heute noch immer nicht anders, als Goethe klagte: „Das Theater wird so wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft anhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten, als errangen und erreichten... Jede Direktion durchblättere ihre Repertoires und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, noch jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der

in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung sucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte." In diesen Tendenzen bestärkte ihn Schiller noch, der im Dezember 1799 seinen jenaischen Aufenthalt mit dem weimarischen vertauschte und nun „mit sich selbst in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heiteren Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rat pflog", wie denn wohl „dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eigenen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und ein deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, denen oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen altertümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können." Auf diesen Plan ist seitdem noch jeder zurückgekommen, der das deutsche Theater der unsicheren Laune des Publikums

entziehen will, Immermann in Düsseldorf wie Laube und Dingelstedt bei uns; und wenn auch heute Paul Lindau und Baron Berger die einzigen zu sein scheinen, die ihn begreifen, so werden schon mit der Zeit auch die anderen sich durch die Erfahrung gezwungen sehen, wieder „denen oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen altertümlichen Grund unterzulegen". Vielleicht tragen die Versuche der Studenten dazu bei. An Material kann es ihnen ja nicht fehlen: von Euripides und Plautus (seine Aulularia, die wir von Novelli gesehen haben, müßte Herrn Heine reizen) über das spanische und altenglische Theater (in Paris hat man vor ein paar Jahren das „Gerettete Venedig" versucht, und Baron Berger denkt an den „Tyrannen" von Massinger) bis zu unseren Klassikern (da wäre wohl vor allem die „Natürliche Tochter"), zu Tieck, Platen und Hebbel.

Der „Satyros" ist bald nach dem Götz entstanden, also in den Siebzigerjahren, spätestens im Herbst 1774, wie ein Brief Goethes an den Hofrat Böckmann beweist. Das Gedicht wurde zunächst nicht gedruckt und geriet in Verstoß. Erst im Jahre 1807 erhielt Goethe von F. H. Jakobi eine Abschrift zugeschickt. Er antwortete dem Freunde am 11. Jänner 1808: „Mit dem Satyros hast du mir viel Freude gemacht. Dieses Dokument der göttlichen Frechheit unserer Jugendjahre hielt ich für ganz verloren. Ich wollte es einmal aus dem Gedächtnis wiederherstellen; aber ich brachte es nicht mehr zu-

sammen.“ Wen die kecke Satire eigentlich meint, wissen wir nicht. Riemer vermutet: den Schweizer Doktor Christoph Kaufmann, „der Hohen und Niederen, Fürsten und Herren, Weisen und Gelehrten, Goethen selbst eine Zeitlang imponiert hätte“. Er beruft sich dabei auf eine Äußerung Goethes über Kaufmann in einem Briefe an Lavater: „Der Fürst von Dessau, der dir selbst sagen will, daß er dich liebt und schätzt, ist auch einer von denen, die sich jetzt verwundern, daß man sich von dem falschen Propheten die Eingeweide konnte bewegen lassen. Alle, auf die der Kerl gewirkt hat, kommen mir vor, wie vernünftige Menschen, die einmal des Nachts vom Alp beschwert worden sind und bei Tage sich davon keine Rechenschaft zu geben wissen.“ Damit stimmt eine Stelle in einem anderen Briefe an Lavater (vom 6. März datiert, während jene vom 5. Juli 1780 ist): „Des armen schlesischen Schafs erbarme sich Gott und des Lügenpropheten der Teufel“, und ebenso das Epigramm „An Doktor Christoph Kaufmann“:

„Ich hab' als Gottes Spürhund frei
Mein Schelmenleben stets getrieben.
Die Gottesspur ist nun vorbei,
Und nur der Hund ist übrig blieben.“

Andere stimmen Gervinus zu, der meint, wenn der „Satyros“ nicht ein Stich auf Basedows faunisches Wesen, seine Reformationswut und lästerlichen Paradoxien sein solle, so wisse er ihn nicht zu beziehen; noch andere wollen darin eine Absage an Rousseau finden, und Richard M. Meyer deutet ihn

gar auf Herder: „Gewiß, Herder war kein Tartüff, aber ein gereizter Moment, ein mephiſtopheliſcher Wink Mercks konnten ein Zerrbild zuſtande bringen, in dem Herders rückſichtsloſes Hineintaſten in fremde Individualitäten — wie Goethe es ſo gründlich in Straßburg erfahren — mit anderen ſchwachen Seiten des großen Mannes verſchmolz. Und Goethe war gerade in der Stimmung, ſich von alten Lehrern loszuſagen, wenn ſie ſeiner Selbſtändigkeit gefährlich ſchienen.“ Man könnte hinzufügen: auch in der Stimmung, ſich von ſich ſelbſt loszuſagen; wie ja ſeine ganze Entwicklung aus lauter Selbſtüberwindung beſteht. Ihm war alles, Menſch, Tier, Pflanze, Stein und Licht, alles im Grunde ewig nur dasſelbe Weſen, tauſendfältig ausgedrückt, und es trieb ihn, ſich in jeden Ausdruck zu verſenken, bis er auch in ihm das Göttliche empfunden hätte, dann aber ſich gewaltſam zu befreien, um, aufs neue verwandelt, wieder mit neuen Organen zu genießen. So hielt er es auch mit den Menſchen: er iſt kaum einem begegnet, von dem er nichts angenommen hätte. Er tauchte in die Menſchen ein, ſog ſie gleichſam aus und warf ſie dann wieder ab, ſo grauſam gegen ſie, wie er es gegen ſich ſelbſt war. Die Wut, die aus dem Satyros ſchreit, hatte er wahrſcheinlich weder auf Baſedow noch auf Herder, ſondern auf ſich ſelbſt, auf das in ſeiner eigenen Natur, was darin Baſedow und Herder war. Das ſchnitt er ſich heraus, den „falſchen Propheten“ im eigenen Gemüt, die eigene Leidenſchaft, ein Waldmenſch zu

ſein, da er ſich in eben dieſen Jahren ja darauf beſann, daß der Menſch mit den Inſtinkten allein nicht auskommt, und da ihm gerade in dieſer Kriſe wohl zum erſten Male das reine Bild einer ſicheren, ſtrengen, gebändigten Kultur vor der entſagenden Seele erſchien. Darum wirkt auch der Satyros auf uns, als ob er von geſtern wäre. Wir denken nicht an jenen Kaufmann, nicht an Baſedow und nicht an Herder, wir denken an uns ſelbſt, die auch damals über die Erde rannten, um, „frei wie Wolken, zu fühlen, was Leben ſei —

Stehn auf ſeinen Füßen,
Der Erde genießen,
Nicht kränklich erwählen,
Mit Bereiten ſich quälen;
Der Baum wird zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kaſtanien
Ein herrlicher Fraß" —

bis es uns zuletzt ganz wie dem armen Hermes hier erging:

„Sakerment, ich habe ſchon
Von der neuen Religion
Eine verfluchte Indigeſtion!"

. . . Im Sommer 1801, als Kleiſt auf ſeiner unſteten Wanderung nach Paris gekommen war, ſcheint er den erſten Plan zu ſeinem Guiskard gefaßt zu haben. Er trug ihn dann mit ſich nach der Schweiz, von wo er im Herbſt 1802 nach Weimar ging. Hier bezog er ein Zimmer in Wielands Hauſe, mit deſſen Sohn Ludwig er befreundet war, und wir haben über

ſein unheimliches Weſen in dieſer Zeit einen ausführlichen Bericht in einem Briefe Wielands vom 10. April 1804, den Julian Schmidt in ſeiner Einleitung zu Kleiſts „Geſammelten Schriften“ mitgeteilt hat. Der Gute erzählt: „Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine ſeltſame Art der Zerſtreuung, wenn man mit ihm ſprach, ſo daß zum Beiſpiel ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in ſeinem Gehirn wie ein Glockenſpiel anzuziehen ſchien und verurſachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm ſagte, hörte und alſo auch mit der Antwort zurückblieb. Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil ſie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen ſchien, war dieſe, daß er bei Tiſche ſehr häufig etwas zwiſchen den Zähnen mit ſich murmelte und dabei das Air eines Menſchen hatte, der ſich allein glaubt oder mit ſeinen Gedanken an einem anderen Ort und mit einem ganz anderen Gegenſtande beſchäftigt iſt. Er mußte mir endlich geſtehen, daß er in ſolchen Augenblicken von Abweſenheit mit ſeinem Drama zu ſchaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern und ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerſpiel arbeitete, aber ein ſo hohes Ideal ſeinem Geiſte vorſchweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich geweſen ſei, es zu Papier zu bringen. Er habe zwar ſchon viele Szenen nach und nach aufgeſchrieben, vernichte ſie aber immer wieder, weil er ſich ſelbſt nichts zu Dank machen könne. Ich gab mir nun alle erſinnliche Mühe, ihn zu bewegen,

ſein Stück nach dem Plan, den er ſich entworfen hatte, auszuarbeiten und fertigzumachen, ſo gut es geraten wollte, und es mir ſodann mitzuteilen, damit ich ihm ſeine Meinung davon ſagen könnte; oder wenn er das nicht wollte, es wenigſtens für ſich ſelbſt zu vollenden. Sed surdo narrabam fabulam. Endlich, nach vielen vergeblichen Verſuchen und Bitten, nur eine einzige Szene von dieſem fatalen Werk ſeines Verhängniſſes zu ſehen zu bekommen, erſchien eines Tages zufälligerweiſe an einem Nachmittage die glückliche Stunde, wo ich ihn ſo treuherzig zu machen wußte, mir eine der weſentlichſten Szenen und mehrere Morceaux aus anderen aus dem Gedächtniſſe vorzudeklamieren. Ich geſtehe Ihnen, daß ich erſtaunt war, und ich glaube nicht zu viel zu ſagen, wenn ich Sie verſichere: wenn die Geiſter des Aeſchylos, Sophokles und Shakeſpeares ſich vereinigten, eine Tragödie zu ſchaffen, ſie würde das ſein, was Kleiſt's Tod Guiskards des Normannen, ſofern das Ganze demjenigen entſpräche, was er mich damals hören ließ. Von dieſem Augenblicke an war es bei mir entſchieden, Kleiſt ſei dazu geboren, die große Lücke in unſerer dramatiſchen Litteratur auszufüllen, die ſelbſt von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden iſt." Dieſes faſt vermeſſene Lob begreift man, wenn man die ungeheuren Verſe des Guiskard wie Felsblöcke krachend herabſtürzen hört. Sie haben eine Wucht und eine Größe, die kaum ein anderer deutſcher Dichter jemals, aber freilich auch Kleiſt ſelbſt nie wieder er-

reicht hat, und die vielleicht auch ein ganzes Stück hindurch gar nicht zu ertragen wären.

Während Kleist noch, verkannt und gemieden, in Weimar war, kam dort ein seltsamer junger Dichter an, der gleich durch sein erstes Werk über Nacht berühmt wurde, Zacharias Werner mit seinen „Söhnen des Tals". Im Februar 1809 wurde sein „Vierundzwanzigster Februar", wie er in einer Anmerkung des Prologs an „Deutschlands fromme Söhne und sinn'ge Töchter" selbst erzählt, „unter den Auspizien Seiner Exzellenz des Herrn geheimen Rates von Goethe zu Tage gefördert, von diesem größesten Kunstkenner und Musageten Deutschlands und Europas einer huldvollen Aufnahme gewürdiget, ja sogar unter seiner Leitung und auf eine seiner würdige, nämlich vollkommene und durchaus meisterhafte Weise späterhin zu Weimar dargestellt". Die merkwürdige Gestalt dieses schwelgerischen Asketen würde wohl einmal eine ausführliche Darstellung verdienen, wozu manches aus den Erinnerungen der Karoline Pichler, besonders aber die amusante Schilderung im sechsten und siebenten Kapitel des ersten Bandes von Castellis Memoiren anzuziehen wäre. Castelli führte ihn in ein „Beisl" auf dem Spittelberg, und „mein guter Zacharias Werner wollte mir gar nicht fort, er nannte himmlische Naivetät, was die schändlichste Ungezogenheit war, und urwüchsiges Temperament, was Koketterie mit der eigenen Niederträchtigkeit war; nur ärgerte er sich, daß er nicht alles verstand, was gesprochen wurde.

Endlich brachte ich es dahin, daß er mir folgte, und als uns die Klingenſetzer (Muſikanten) noch angegeigt und Werner ihnen einen blanken preußiſchen Taler geſchenkt hatte, begleiteten uns dieſe und das Mädchen, mit dem ſich Werner unterhalten hatte, noch bis an die Ecke der Straße, und ich hörte, wie die letztere, als ſie ihn küßte, noch leiſe zu ihm ſagte: „Alſo morgen kommſt wieder, preußiſcher Spitzbub?“ und er ihr antwortete: „Uf Ehre!“ Ich hielt es für meine Pflicht, ihn aufzuklären, was es mit dieſen Wirtſchaften für ein Bewandtnis habe und welchen Gefahren er ſich ausſetze, wenn er öfters und allein dahin ginge. Er erwiderte mir nur immer: „Ach! es iſt doch gar ſo volkstümlich da!“ Er leiſtete mir aber endlich doch das Verſprechen, ohne mich nicht hinzugehen. Die Nacht war himmliſch, Mond und Sterne glänzten in unendlicher Pracht. Werner war ſo aufgeregt, daß wir nach der Stadt nicht gingen, ſondern ſtanden. Er teilte mir alle ſeine exzentriſchen Ideen über dieſe und jene Welt, über Leben und Sterben mit, ſo zwar, daß wir von der Vorſtadt um zwölf Uhr fortgingen und erſt um vier Uhr morgens zu meinem Hauſe kamen. Als nun das Tor geöffnet wurde, umarmte Werner auch noch die alte Hausmeiſterin und ſchlief dann in meiner Wohnung.“ Das gäbe doch eine köſtliche Figur für eine Komödie, wie denn überhaupt jenes international aufgeregte Wien von 1800 bis 1815 nach einem Dichter ſchreit. Aber auch eine kritiſche Prüfung ſeiner Dramen würde ſich lohnen, da ſie, wie alt-

modisch ihre Technik auch sein mag, durch ihr Gefühl für nervöse Reize und für die Geschlossenheit einer unaufhaltsam, unabwendbar vordringenden Handlung bisweilen fast an Ibsen und Maeterlinck erinnern.

Herr Heine wirkte als Satyros und bei Werner außerordentlich durch seine Schärfe, seinen Geist und die ungemeine Kunst, Stimmungen vorzubereiten, anzuschlagen und auszhalten. Prachtvoll gab Herr Schmidt den alten Guiskard. Außerdem sind die Damen Wagen, Liesenberg, Körner und Lanius, die Herren Gregori, Popp, Godai, Straßny und Goriwoda zu nennen.

Herakles.

(Von Euripides, übersetzt von Ulrich von Wiliamowitz-Moellendorf; Matinée des Akademischen Vereins für Kunst und Literatur im Theater in der Josephstadt am 6 Jänner 1902.)

Ich weiß nicht, ob man je bemerkt hat, wie sehr der Herakles des Euripides jenen schwarzen Dramen gleicht, die der alternde Shakespeare in seiner Erbitterung geschaffen hat, von „Antonius und Cleopatra" über „Troilus und Cressida" bis zum „Coriolan" und „Timon". Innerlich und technisch: durch die gräßliche Verachtung des Menschen wie durch einen wahren Haß auf das beherrschte Metier. Sprechen wir zunächst von diesem. Beiden Dichtern scheint ihre Arbeit, das Geschäft der Vorbereitung und Verteilung, der Steigerung und Spannung, der

Wendung und Lösung, das eigentliche dramatische Amt, seit sie es konnten und sich sicher fühlten, allmählich unerträglich geworden zu sein. Sie deuten alles nur mehr an, bloß damit es dasteht, um ihr Gewissen zu beruhigen, mit einer Nervosität und Hast, wie Schachkünstler die Eröffnungen spielen, die ja doch schon jeder auswendig weiß, und man spürt den grenzenlosen Ekel, den sie vor der Ausführung haben. Das Metier ist ihnen zu leicht geworden; den Anfänger mag es reizen, weil es noch seinen Geist mit Fragen und Forderungen beschäftigt, aber ihnen ist es schon banal. Darum bleiben sie jetzt immer in der Skizze stecken: hier käme nun das und das — aber das führt euch selbst aus, ich habe es tausendmal gemacht, mir ist es schon zu dumm! Und nur wie in einem leisen Mißtrauen gegen sich selbst, um sich zu beweisen, daß es auch wirklich nur Ekel ist, nicht etwa Schwäche, setzen sie daneben plötzlich einen ungeheuren technischen Truc hin, der uns verblüfft, gleichsam wie ein lautes: Da seht, ich könnte schon — ich mag nur nicht mehr, ich mag nicht! (Man erinnere sich etwa, wie dürftig und leer schon im „Lear", noch mehr in „Troilus und Cressida" die ganze Exposition ist, aber mit welcher Macht dann plötzlich dort die geistige Verbindung zwischen Lear und Gloster, hier zwischen Troilus und Achill geschieht.) Haben sie sich so noch einmal aufgerafft, den Mut und die Kraft ihrer Kunst zu zeigen, so kommt ein wilder Zorn über sie, sie stoßen das eben erst mühsam aufgebaute

Werk mit den Füßen weg, zerschlagen es und erschrecken uns durch ihr eigenes Antlitz, das plötzlich hinter den zerrissenen Figuren, still gebietend, traurig spottend, gramvoll gefaßt erscheint. (Man erinnere sich, wie der Ulysses plötzlich aufhört, Ulysses zu sein, und zum Shakespeare wird, der über die Geheimnisse der Staatswesen sprechen will.) Man hat in solchen Momenten das Gefühl, als trete der Dichter selbst ungeduldig vor, winke den Schauspielern ab und wolle uns bedeuten, daß es doch zu töricht sei, das öde Spiel fortzusetzen, er wolle lieber endlich einmal ernst über Ernstes mit uns reden. Gerade die Größten scheinen also am Ende heftig zu empfinden, daß sich in der dramatischen Form kein Mensch aussprechen kann und daß, was man in ihr sagen kann, es gar nicht wert ist. Ein Thema, dem man gelegentlich auch bei den Spaniern nachspüren sollte und das man über Molière bis auf Gerhart Hauptmann verfolgen könnte, der in den letzten Akten des „Michael Kramer" und des „Roten Hahn" dieselbe Verstimmung des müden Meisters zeigt, denselben Ekel, das schon Erledigte immer wieder zu beginnen, und dasselbe Bedürfnis, endlich einmal von sich und unseren Rätseln des Lebens und des Todes zu den Menschen leise sprechen zu dürfen.

Das beste Beispiel wird aber immer der Herakles bleiben. Zuerst die Exposition im Fluge, in der man die Ungeduld des Dichters, nur schon weiterzukommen, förmlich an der Kette rasseln hört; eine

Expoſition im Stil einer Depeſche: Herakles fort, wahrſcheinlich tot, ſein Vater, die Frau, die Kinder von einem böſen Tyrannen bedroht. Wir möchten gern wiſſen: warum und auf welche Art iſt der Tyrann böſe? Aber der Dichter hat keine Zeit: denkt euch das aus, wie ihr wollt — mir genügt, daß er böſe iſt, das brauche ich, weiter halte ich mich nicht auf. (Wie ſich Shakeſpeare im Wintermärchen mit dem Leontes nicht aufhält — wer ſehen will, wie ſolche Eiferſucht entſteht, leſe im Othello nach; der Dichter hat das dort ſchon abgetan.) Nur vorwärts, nur weiter: Herakles kehrt zurück, erzählt geſchwind, daß er ſo lange im Hades geblieben iſt, um den Theſeus zu befreien (um halbwegs das Erſcheinen des Theſeus am Schluſſe zu motivieren, das der Dichter braucht), erfährt, was geſchehen iſt, ſtürzt in den Palaſt, und ſchon hören wir den Tyrannen aufſchreien: Weh mir — ich falle durch Verrat!, und ſchon kann der Chorführer verkünden:

Gefährten, überwunden iſt der Frevler,
es ſchweigt das Haus: beginnt den Lobgeſang.

Halten wir hier an, um das fabelhafte Kunſtſtück zu verſtehen, das dem Dichter mit dieſer Expoſition gelungen iſt: er hat ſeine Ungeduld, jenen Verdruß des gelangweilten Routiniers, der es nicht mehr erträgt, ewig wieder dasſelbe zu machen, für die dramatiſche Stimmung ausgenützt und in dramatiſche Haſt umgeſetzt. Was im Grunde nur der Ekel, bei der Vorbereitung zu verweilen, und das Bedürfnis, ſchneller zur Sache zu kommen, iſt, läßt

er uns als die atemlose Not einer überwältigten Stadt, als die Todesangst der Mutter um die verfolgten Kinder empfinden. Und nun richtet er sich plötzlich wie ein Löwe auf. Nun hat er gespürt, was er, selbst unwillig, immer noch kann. Nun regt sich die längst entwöhnte Lust des großen Zauberers an der Gewalt des Metiers noch einmal in ihm. Man vernimmt fast, wie hinter der Erscheinung der bleichen Lyssa der verdrossene alte Dichter boshaft lacht: „Ja, jetzt kommt mein Trumpf, den doch keiner ahnt!“ Lyssa bringt, von Hera geschickt, den Wahnsinn über Herakles. Sie schlüpft in das Haus, der Chor stimmt die Klage an, und wir rücken erregt zusammen: nun wird der rasende Herakles erscheinen, die große Szene ist da! Und während der Chor singt, malen wir uns das Rasen aus, gleichsam um die Wette mit dem Dichter, dem unsere Phantasie zuvorkommen, den sie vielleicht überbieten will. Wir glauben schon die Grimassen des Mimen zu sehen, sein Röcheln und Toben schon zu vernehmen, da, eben indem wir erregt sind, das Höchste zu imaginieren — da tritt Herakles *nicht* auf, sondern durch die Schreie des Vaters, die aus dem Hause gellen, wird der Chor, vom Anblick jener bleichen Dienerin schon auf Furcht gestimmt, plötzlich von einer Vision des Schrecklichen erfaßt, die unser Gemüt, das ja die ganze Zeit schon daran gearbeitet hat, die unabwendbare Szene bei sich zu entwerfen, sogleich mit solchem Schauer erfüllt, daß wir eigentlich die Schilderung des nun nachstürzenden

Boten gar nicht mehr brauchen würden, aber indem wir ihn jetzt die unselige Tat auch noch erzählen hören, alle Greuel zum zweiten Male zu erleben glauben. Auch das ist eigentlich nur ein technischer Kniff, es ist, wenn man so sagen darf, schließlich nur Sardou. Der Dichter hat den Einfall, weil es ihm zu schwer ist, die Raserei des Herakles so stark zu zeigen, als sie unsere Phantasie erwartet, sie lieber gar nicht zu zeigen, sondern uns von eben unserer dreimal erregten Phantasie vorspielen zu lassen — dreimal: durch die Schreie, dann durch das Entsetzen des Chors, endlich durch den genauen Bericht. Die Wirkung ist eine ungeheure. Aber nun müßten Posaunen tönen und die Welt müßte untergehen. Man fühlt sich hier, auch wie manchmal bei Shakespeare, an der Grenze der Dichtung, wo das Wort vor dem Unsagbaren zu verstummen und der Musik zu weichen hätte. Denn nun muß Ungeheures kommen. Und was geschieht? Das Haus öffnet sich, wir erblicken die Leichen, Herakles schläft, der Vater Amphitryon klagt, Theseus kommt — und Herakles und Theseus sprechen über das Leben. Was ist der Mensch? Was sollen wir, was dürfen wir? Wie schützt sich der Mensch gegen die Götter? Das Stück ist aus, eben da Theseus auftritt, auf den doch alles hindrängt. Gerade da wir die höchste Wirkung erwarten, verlangen müssen, trägt uns der Dichter seine stillen Gedanken, Zweifel, Fragen vor. Leben und Tod werden abgewogen, alles klingt in Entsagung aus. Man denkt doch wieder an den

letzten Akt des „Michael Kramer", über den die Leute so böse sind, weil er „keine Lösung" bringt, sondern nur so „leicht angehängt" ist.

Noch mehr erinnert aber der Geist des Stückes an die Gesinnungen des alten Shakespeare. Euripides verhält sich hier zum Ideal der griechischen Tüchtigkeit genau wie Shakespeare im „Troilus" zur Homerischen Welt: er legt an Erscheinungen der Illusion, statt sie zu genießen, das Urteil der Erfahrung an. Wilamowitz hat (im ersten Bande seiner großen Ausgabe, besonders Seite 33 bis 42) die Bedeutung des Herakles für den unverdorbenen griechischen Sinn wunderschön gezeigt. In ihm verkörpere sich „das Mannesideal der Dorer", einer, der dadurch, daß er ein rechter Mensch ist, zum Gott wird. „Die Heraklessage spricht zu dem dorischen Manne: Du bist gut geboren und kannst das Gute, so du nur willst. Auf deiner eigenen Kraft stehst du, kein Gott und kein Mensch nimmt dir ab, was du zu tun hast. Aber deine Kraft genügt zum Siege, wenn du sie gebrauchst. Du willst leben, so wirke. Leben ist Arbeit, unausgesetzte Arbeit, nicht Arbeit für dich, wie der Egoismus sie tut, noch Arbeit für andere, wie der negative Egoismus, die asketische Selbstaufopferung, sie tut, sondern schlechtweg zu leisten jeden Tag, was immer man kann, weil man es kann und weil es zu leisten ist. Du sollst eben tun, wozu du da bist." Es ist der reinste Ausdruck des alten Glaubens an die Autarkeia: daß der Mann auf der Welt nichts

braucht als die eigene Kraft, um ſich ſelbſt und allen Menſchen und den Göttern zu genügen, wenn er ſie nur gerecht, treu und tapfer übt. Und gerade in dieſen tiefſten Grund der dem Hellenen überlieferten Weisheit bohrt Euripides ſeinen Zweifel ein. Wer kann denn ſagen, daß er ſich ſelbſt genügt, da doch keiner auch nur ſicher iſt, derſelbe zu bleiben? Die Götter hauchen ihn an und er wird ein anderer. Hera ſchickt den Wahn auf Herakles herab, und Herakles hört auf, Herakles zu ſein, *οὐκέθ' αὐτὸς ἦν* — das iſt das ſchauerliche Wort der Dichtung; er war es nicht mehr, war verwandelt, war ein anderer, kannte ſich nicht mehr, hatte ſich ſelbſt nicht mehr. Wenn dies geſchehen darf, daß ein Mann ſein eigenes Selbſt verlieren kann, und keiner weiß, was, wenn die Götter zürnen, morgen aus ihm geworden ſein wird, was ſoll dann die Lehre der Väter, daß nur jeder ſeiner Kraft vertrauen, ſeinem Sinn gehorchen möge? Da doch eben der eigene Sinn ſtets ungewiß, die eigene Kraft durch jeden Hauch des Schickſals veränderlich iſt! Wer kann ſich behaupten, wenn ihm „einer wüſten Wirrſal Brandung den Sinn ergreift?“ Wer wagt noch zu leben, wenn er ſo zu jeder Zeit ſich ſelbſt entrückt werden kann? Und wozu leben? Um zu leben, ſagt Theſeus, weil Sterben feig wäre, weil das eben den Mann ausmacht, Unerträgliches zu ertragen . . . Welcher Dichter dürfte es heute wagen, ſich ſo ins „Pathologiſche“ zu „verirren“ und darzuſtellen, daß kein Menſch jemals davor ſicher iſt, nicht durch unbe-

kannte Mächte plötzlich sich selbst entwendet zu werden?

Den Herakles gab Herr Erich Schmidt doch gar zu sehr als fahrenden Athleten. Ich kann mir schon denken, was er herausbringen wollte: die volkstümliche Gestalt der Sagen und der Schwänke. Aber er geriet dabei manchmal fast in einen Hans Sachs-Stil. Der Horatio-Natur des Theseus kam Herr Gregori mit seinem singenden Predigerton nicht bei. Herr Heine, als Amphitryon, in einigen Momenten, besonders in seiner Wut gegen die Untreue des Zeus, von starker Wirkung und auch interessant durch das deutliche Bestreben, den Eindruck des Reliefs zu erreichen, überschrie sich später so, daß er damit das richtige Verhältnis der Gestalten ganz zerstörte. Ich fand die Vorstellung überhaupt zu gewaltsam, zu lärmend, zu — um das böse Wort auszusprechen: zu deklamierend. Trotzdem oder auch vielleicht gerade deswegen wirkte sie auf das Publikum sehr.

Maeterlinck.

(Dritte Vorstellung des akademischen Vereins für Kunst und Literatur im Theater in der Josephstadt am 8. März 1902: „Der Tod des Tintagiles" von Maurice Maeterlinck; „Der todte Mann" und „Der Roßdieb zu Fünfing" von Hans Sachs.)

Im August 1890 verkündete Octave Mirbeau durch den Figaro, ein junger, belgischer Dichter habe ein Drama geschaffen, welches das „weitaus genialste,

weitaus abſonderlichſte und weitaus naivſte Werk dieſer Zeit" ſei, „vergleichbar, ja überlegen dem Allerſchönſten, was im Shakeſpeare zu finden iſt": un admirable et pur et éternel chef-d'oeuvre, un chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d'oeuvre comme les artistes, honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d'enthousiasme, ont rêvé d'écrire un et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici". Das Drama hieß La Prinzesse Maleine, der Dichter war Maurice Maeterlinck, ein fröhlicher junger Advokat in Gent. Bald ſtimmten, von Maximilian Harden und mir geführt, in ſeinen Ruhm auch die Deutſchen ein und nun galt es nur noch, ihm die Bühne zu erobern. Dies wurde zuerſt in Paris von Lugne Poe, dann (durch eine von E. F. Kafka, dem Maler Beraton und mir ungeſtüm improviſierte Vorſtellung in der Joſephſtadt, vor zehn Jahren) in Wien verſucht, ohne rechte Wirkung auf das Publikum, das eigentlich auch heute mit ihm noch immer nichts anzufangen weiß. Es gibt ſich dem Reize mancher Szenen von einer kindlich hilfloſen Wehmut hin, klagt aber, ſich nicht auszukennen, und meint am Ende wie ſeine Schweſter Ygraine: Il ne faut pas s'inquiéter sans raison ni parler par énigmes. Es bewundert, aber es verſteht ihn nicht. Und es möchte gern endlich einmal erfahren, was er denn eigentlich will.

Darauf hat er ſelbſt einmal zu Huret geſagt:

„Quand j'ai écrit la Princesse Maleine, je m'étais dit: Je vais tâcher de faire une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de Marionettes.“ Kritiker haben ihn den Shakespeare der Nerven genannt; er wolle durch seine Gestalten immer nur nervöse Stimmungen mitteilen. Andere haben es als sein Wesen empfunden, daß bei ihm „nicht Verstand zu Verstand, sondern Seele zu Seele spricht. Unmittelbar, ohne den Umweg über den Intellekt. Seine Gestalten sind keine „Menschen von Fleisch und Blut“. Nicht in der Welt der Wirklichkeit sind sie daheim. Aber sie sind von einer Wahrheit durchtränkt und durchflutet, die wertvoller ist als die Realität der Außenwelt. Sie werden nicht von den Leidenschaften getrieben, die von jeher den Tragiker zur Darstellung reizten. Liebe, Haß, Zorn, Begierde stehen nicht im Vordergrund der Erscheinungen. Denn Maurice Maeterlinck will mit seiner Kunst nicht diese oder jene Stimmung erwecken. Ihm ist die Stimmung Selbstzweck der Kunst. Die dunklen Gewalten, die unter der Schwelle des Bewußtseins nach Gestaltung ringen, die nur geahnt, geträumt, nicht aber begriffen werden können, sind die Objekte seiner Dichtung“.*) Und so heißt er denn bald ein „Symbolist“, bald ein „Mystiker“, aber dies alles hilft dem Publikum nicht viel, das weniger verlangt, durch schöne Namen animiert zu werden, als klar zu wissen, was er denn will.

*) Monty Jacobs in seiner „Kritischen Studie“ über Maeterlinck bei Eugen Diederichs in Leipzig.

Er hat das ſelbſt nicht gleich gewußt. Er ſcheint zu jenen unwillkürlichen Dichtern zu gehören, die von ihrer eigenen Kunſt förmlich überfallen und überwältigt werden und ſich nachher oft ſelbſt wundern, was denn plötzlich mit ihnen geſchehen iſt. Erſt ſpäter hat ſich nach und nach in ihm auch das Urteil entwickelt, und was er dann als reifer Mann kritiſch fordern gelernt hat, ſtimmt mit ſeinen Werken nicht ganz. Er wird ja aber heuer erſt vierzig Jahre, und es iſt abzuwarten, wie er noch ſeine Kunſt mit ſeinem Urteil ausgleichen mag. Einſtweilen wollen wir einfach nebeneinanderſtellen, was an ſeinen Dramen beſonders iſt und was er in ſeinen Aufſätzen vom Drama gefordert hat.

Seine Dramen ſpielen nirgends, wir erfahren von ihren Geſtalten nichts und wir ſehen niemals, ſondern ahnen nur, was ihnen geſchieht. Lemaître hat von ihnen geſchrieben: „Victor Hugo a dit que rien n'est plus intéressant qu'un mur derrière lequel il se passe quelque chose. Ce mur tragique est dans tous les poèmes de M. Maeterlinck; et, quand ce n'est pas un mur, c'est une porte; et quand ce n'est pas une porte, c'est une fenêtre voilée de rideaux.“ Der kleine Tintagiles ängſtigt ſich. Wir erfahren nicht, warum ihn die alte Königin verfolgt. Wir erfahren nicht, woher er weiß, daß ſie ihn verfolgt. Er ängſtigt ſich. Die Schweſtern, die ihn beſchützen, ängſtigen ſich mit ihm. Während ſie ſchlafen, wird er in den Turm gebracht. Schweſter Ygraine will ihn retten, aber ſie kann nicht durch

das verſchloſſene Tor hinein. Wir fühlen ihn hinter dem Tor ſterben; ſie ſchluchzt. Das ganze Stück beſteht nur aus Angſt. Ja man könnte faſt ſagen: Maeterlinck's ganze Poeſie beſtehe bisher nur aus Angſt. Nur ſtellt er dieſe ganz anders dar, als es vor ihm geſchehen iſt. Die Tragiker, die Angſt erregen wollten, taten dies, indem ſie uns eine äußere Urſache der Angſt, etwas, das ängſtigt, zeigten. Maeterlinck aber fühlt, dies ſei gar nicht die wahre Angſt, ſondern dieſe ſei, wenn wir uns aus uns ſelber ängſtigen, ohne irgend eine äußere Urſache zu ſehen. Er meint: Ich ängſtige mich nicht, weil im Walde Räuber verborgen ſein können oder weil ich, durch meine Phantaſie getäuſcht, im Nebelſtreif den Erlkönig erblicke, ſondern ich ängſtige mich, weil ich ängſtlich bin. Und nun fragt er: Wie kommt es aber, daß ich ängſtlich bin? Und hier ſetzt ſein Fatalismus ein: Weil ich, tief bei mir, weiß, daß mir beſtimmt iſt, umzukommen. Ich fürchte nicht irgend eine ſichtbare Gefahr, ſondern wer ſich fürchtet, tut es, weil er das Gefühl hat, daß von ſeiner Geburt her eine unabwendbare Gefahr auf ihm liegt, die ihn zur beſchloſſenen Stunde erreichen und vernichten wird. Wie es im „Dämon" heißt:

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne ſtand zum Gruße der Planeten,
Biſt alſobald und fort und fort gediehen
Nach dem Geſetz, wonach Du angetreten.
So mußt Du ſein, Dir kannſt Du nicht entfliehen.

So ſitzen Maeterlinck's Menſchen, ſtarr, weil ſie

ſich doch nicht entfliehen können, und erwarten ihr „Geſetz", und ſo oft die Türe knarrt, erſchrecken ſie, das Schickſal eintreten zu ſehen. Sie beſtehen nur aus Angſt, weil ihre Empfindung iſt, daß unbekannte Mächte walten, welchen niemand entrinnt, und daß es nichts nützt, etwas zu wollen und dagegen zu tun.

In ſeinen kritiſchen Forderungen iſt Maeterlinck ganz anders. Wir ſind, meint er, ein Geheimnis, und was wir von uns wiſſen können, verlohnt ſich nicht. Wir müſſen zu erfühlen ſuchen, was wir nicht wiſſen können: die tieferen Kreiſe unſeres wahren inneren Lebens, von dem unſer Verſtand nichts weiß und das unſere Leidenſchaften nicht trüben. Notre âme ne juge pas comme nous; c'est une chose capricieuse et cachée. Elle peut être atteinte par un souffle et ignorer une tempête. Il faut chercher ce qui l'atteint; tout est là, car c'est là que nous sommes. Oder glaubt man denn wirklich, die Eiferſucht des Othello mache den ganzen Inhalt ſeiner Seele aus? Ob er betrogen wird oder nicht, er hat doch ein anderes Leben, das davon gar nicht berührt wird: Il doit se passer dans son âme et autour de son être, au moment même de ses soupçons les plus misérables et de ses colères les plus brutales, des événements mille fois plus sublimes, que ses rugissements ne peuvent point troubler, et à travers les agitations superficielles de la jalousie se poursuit une existence inaltérable que le génie de l'homme n'a montrée jusqu'ici qu'en passant. Dieſe „existence inaltérable"

die hoch über der unſerer Leidenſchaften und Begierden ſchwebt, wollen wir anſchauen lernen; dazu iſt die Kunſt da. Sie muß ſich nur endlich aus der ſinnlichen Region zur geiſtigen erheben. „Was können mir Weſen bedeuten, die von einer fixen Idee beſeſſen ſind und keine Zeit zum Leben haben, weil ſie einen Nebenbuhler oder eine Geliebte umbringen müſſen? ... Blüht unſere Seele nur in Gewitternächten auf? Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernſthaftere und beſtändigere Dinge als der Zuſammenprall der Affekte? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte endlich ſichtbar? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten als der Dolchſtoß des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Menſch ſich vor dem leiblichen Tode ſicher glaubt, die ſonderbare und ſchweigende Tragödie des Daſeins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erſt die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann ſeinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und iſt es immer nur im Kuſſe hoch erhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beſtändigere und reinere Stimmen vernimmt? ... Muß der Schmerz erſt mit Lanzenſtichen die göttlichen Erinnerungen wecken, die in unſerer Seele ſchlafen? Der Weiſe bedarf dieſer Erſchütterungen nicht. Er betrachtet eine Träne, die Gebärde einer Jungfrau oder einen fallenden Waſſertropfen; er hört auf einen vorübergehenden Gedanken, drückt die Hand eines Freundes

oder naht einer Lippe mit offenen Augen und offener Seele. Da kann er unaufhörlich ſehen, was du einen Augenblick erſchaut haſt. Was wartet ihr, daß der Himmel ſich beim Krachen des Blitzes erſchließe? Man muß auf die glücklichen Stunden acht geben, wo er ſich ſchweigſam öffnet — und er öffnet ſich unabläſſig ... Es liegt mir nahe, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnſtuhl ſitzt und beim ſchlichten Lampenſchein verharrt, der, ohne ſie zu begreifen, all die ewigen Geſetze belauſcht, die rings um ſein Haus walten, und unbewußt ſich deutet, was im Schweigen von Tür und Fenſter, im Summen des Lichtes liegt, der ſich der Gegenwart ſeiner Seele und ſeines Schickſals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieſer Welt ſich dareinmiſchen und wie aufmerkſame Mägde in der Stube warten; ohne zu wiſſen, daß die Sonne ſelbſt den kleinen Tiſch, auf den er ſich lehnt, über dem Abgrund hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt iſt, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke ſich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieſer unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menſchlicheres und allgemeineres Leben lebt als der Liebhaber, der ſeine Geliebte erdroſſelt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der Gatte, der ſeine Ehre rächt...“ Aber freilich, wird ein ſolches „tieferes, menſchlicheres und allgemeineres Leben“ wohl überhaupt noch dramatiſch zu faſſen ſein? Muß das Drama auf dieſem „Wege der Verinnerlichung“, den

es eingeschlagen hat, nicht am Ende seine eigene Form zersprengen? „Der Dramatiker darf so gut wie gar nichts mit dem kontemplativen Philosophen oder untätigen Betrachter aller Dinge gemeinsam haben. Das oberste Gesetz, die unverbrüchliche Forderung des Theaters wird immer die der Handlung sein. Sobald der Vorhang aufgeht, scheint der große Wissensdurst, den wir mitgebracht haben, sich plötzlich zu verwandeln, und der Denker, der Moralist, der Mystiker oder Psychologe, der in uns lebt, macht alsbald dem instinktiven Zuschauer Platz. Es darf alsdann kein noch so bewundernswertes, noch so tiefes und edles Wort fallen, das uns nicht sogleich lästig fiele, wenn es nichts an der Situation ändert, nicht mit einer Tat endigt, zu einem entscheidenden Konflikt führt oder die Lösung des Knotens beschleunigt. Woher aber, wird man fragen, stammt der Begriff der Handlung im menschlichen Bewußtsein? In seiner ursprünglichen Form entsteht er aus dem Konflikt der verschiedenen, sich widersprechenden Leidenschaften. Aber sobald man sich auf einen etwas höheren Standpunkt stellt und recht genau zusieht, wird man gewahr, daß er auch schon auf der ersten Stufe lediglich aus dem Kampfe zwischen einer Leidenschaft und einem Moralgesetz, zwischen einer Pflicht und einer Lust entsteht. Aus diesem Grunde hat sich denn auch das moderne Drama mit Wonne auf alle zeitgemäßen Moralprobleme geworfen, und es ist erlaubt, zu sagen, daß es sich augenblicklich fast ausschließlich von der

Erörterung dieſer verſchiedenen Probleme ernährt. Anderſeits hebt ſich dieſe Tendenz in den letzten Ausläufern und Spitzen des menſchlichen Bewußtſeins von heute, in den Dramen von Björnſon, Hauptmann und vor allen Ibſen, von ſelbſt auf: hier haben die Hilfsquellen der modernen Dramaturgie ein Ende. In der Tat findet man im menſchlichen Bewußtſein um ſo weniger Konflikte, je tiefer man darin eindringt. Und man kann in ein Bewußtſein nur unter der Bedingung ſehr tief hinein gelangen, daß dieſes Bewußtſein ſehr geklärt iſt; denn es iſt gleichgiltig, ob man in eine in Finſternis gehüllte Seele zehn oder tauſend Schritt weit hineindringt; man wird doch nichts Unerwartetes und Neues dort antreffen, da das Dunkel ſich überall gleich bleibt. Dagegen ſind die Leidenſchaften und Gelüſte eines ſehr geklärten Bewußtſeins unendlich anſpruchsloſer friedfertiger und geduldiger, unendlich heilſamer, unperſönlicher und edler als die eines gewöhnlichen Bewußtſeins. Daher auch weniger Kämpfe und jedenfalls weniger heftige Kämpfe zwiſchen dieſen Leidenſchaften, die ſich um ſo viel vergrößert und beſänftigt haben, als ſie höher und weiter geworden ſind, denn es iſt nichts wilder, lärmender und zerſtöreriſcher als ein eingezwängter Gießbach, und nichts ruhiger, ſtiller und wohltätiger als ein ſich erweiternder Strom. Auch beugt ſich ein geläutertes Bewußtſein vor weit weniger Geſetzen und erkennt viel weniger Pflichten an, die ſchädlich oder zweifelhaft ſind. Es dürfte ſchwer halten, einem Bewußt-

sein, in dem ein gesundes und lebendiges Licht herrscht, eine jener düsteren, erbarmungslosen und blinden Pflichten aufzuzwingen, die den Menschen mit Notwendigkeit in Unglück oder Tod treiben. Hier gibt es keine „Ehre", keine Rache, keine Konvention mehr, die Blut heischt. Hier findet man keine Vorurteile mehr, die Tränen fordern, und sieht keine Gerechtigkeit mehr, die das Unglück will. Es regieren hier keine Götter, welche Todesstrafen verhängen, oder Liebe, welche den Tod fordert; und wenn im Bewußtsein des Weisen erst die volle Sonne aufgegangen ist, wie sie hoffentlich eines Tages im Bewußtsein aller Menschen aufgehen wird, so wird nur eine Pflicht noch sichtbar sein, und diese Pflicht ist die: so wenig Böses und so viel Gutes zu tun, wie man vermag, und seinen Nächsten zu lieben, wie man sich selbst liebt — eine Pflicht, aus der dann keine Tragödien mehr entstehen werden"...

Dem Tintagiles folgten zwei Schwänke von Hans Sachs, „Der tote Mann", den Forster in seiner neuen Oper ausgesponnen hat, und der „Roßdieb zu Fünsing", beide von jener tüchtigen, heiter nachdenklichen, leise lehrhaften Art, deren man sich von den Hans Sachs-Abenden des Burgtheaters her gern erinnert. Ganz lustig gespielt, das erste von Frau Liesenberg und Herrn Baumgartner, das andere von den Herren Schmidt, Door, Straßny und Guttmann, wirkten sie sehr und man erholte sich allmählich von der Parodie auf Maeterlinck. Anders kann man ja die triste Aufführung nicht

wohl nennen, die durch die gewaltsamen Späße einer falsch sezessionistelnden Regie und die leere, sinnlose Deklamation der Frau Körner unerträglich wurde.

Peer Gynt.

(Ein dramatisches Gedicht von Henrik Ibsen, deutsch von Christian Morgenstern. Musik von Eduard Grieg. Zum ersten Mal aufgeführt vom Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Deutschen Volkstheater am 9. Mai 1902.)

Am 15. Oktober 1867 schrieb Ibsen aus Sorrent nach Hause: „Ich habe ein neues dramatisches Gedicht vollendet, das zu Weihnachten erscheinen wird. Es ... heißt „Peer Gynt" nach der Hauptperson, über welche in Asbjörnsens „Zaubermärchen" einiges zu lesen steht. Es ist nicht viel, was ich dort als Grundlage vorfand, aber desto freier habe ich auch mit dem Stoffe walten können, nach meinem eigenen Gefallen." Das war kaum zwei Jahre nach dem „Brand", den er in Rom begonnen hatte, wo, wie er einmal gesagt hat, „alles ungeheuer ist, aber ein unbeschreiblicher Friede über allem ruht". Die Fremde tat ihm gut, hier fand er sich erst. Er war nun neununddreißig Jahre alt geworden. Lange hatte er gesammelt. Lange hatte er gelernt. Lange hatte er gesucht. Nun schloß es sich zusammen, verwuchs und wurde fest. Nun, innerlich reif geworden und der äußeren Mittel sicher, in den gesegneten

Jahren, wo der Mann ſich fremder Reize und leerer Verlockungen erwehren und alles Geſchehen, alles Empfinden auf ſich ſelbſt, auf die eigene Kraft beziehen, mit ihr verbinden, durch ſie beſeelen lernt, unter dem ſchönſten Himmel, vom Tumult der Heimat abgeſchieden, durch den Gehalt, den ihm das Storthing ausgeſetzt hatte, vor Sorgen geſchützt, konnte er das Werk ſeines Lebens entwerfen. „Brand“ und „Peer Gynt“ ſind gleichſam ſein großer Grundriß. Für ſie hat er früher geſammelt, aus ihnen entwickelt er ſpäter und in ihnen iſt, wie neulich wieder Rudolph Lothar gezeigt hat, eigentlich der ganze Ibſen mit aller Fülle ſeine Motive ſchon enthalten.

Den ganzen Ibſen werden wir wohl nie verſtehen, weil wir ſein Land nicht kennen, das immer ſein Material iſt. Es wird ihn wohl aber auch kein Norweger je ganz verſtehen, dem die europäiſche Geſinnung fehlt. Sein wunderliches Schickſal war ja, ein Europäer zu werden, ohne doch jemals von ſeiner Heimat loszukommen. Er nimmt die höchſten Probleme der Zeit auf, ſtellt ſie aber in jenen engen Zuſtänden dar, wo ſie dann manchmal wie ungeheure böſe Fiſche in einem Aquarium ausſehen, die an das Glas ſtoßen. Menſchlich ganz frei geworden, iſt er künſtleriſch immer an ſeine Raſſe gebunden geblieben; er hat immer ſozuſagen noch im Dialekt gedichtet. So iſt auch der Peer Gynt ein Typus der Menſchheit, aber an einer norwegiſchen Geſtalt gezeigt, die freilich ſo ſtark iſt, daß wir ihre menſchliche Wahrheit empfinden, ſelbſt ohne ihre nationale

Bedeutung zu vermuten. Für dieſe müſſen wir uns an ſeine Landsleute halten. Brandes meint, es ſei „das poetiſche Gegenſtück zu Brand", das Ibſen in Peer Gynt geſchaffen. „Dieſe beiden dramatiſchen Dichtungen ſind Polemiken, die ſich, in gleich ſtarkem Maße, gegen Norwegen richten. Während aber dort norwegiſche Schlaffheit wenigſtens von einer norwegiſchen Idealgeſtalt abgeurteilt wird, iſt hier der Held als der typiſche Vertreter norwegiſcher Willensſchwäche und Phantaſterei angelegt und geſtaltet. Die ganze Dichtung gibt ſich als ein Angriff auf die norwegiſche Selbſtzufriedenheit und auf die Beſchönigung fragwürdiger norwegiſcher Nationaleigenſchaften, als ſeien ſie bewundernswerte Tugenden. Schärfer als die Landsleute des Dichters und als die Dänen haben deutſche Litteraturforſcher erkannt, daß Ibſen ſich hier in bewußten Gegenſatz zu der verherrlichenden Schilderung ſtellte, die Björnſon von der jungen norwegiſchen Bauerngeneration in ſeinen erſten Novellen entworfen hatte. Die Raufluſt und die Händelſucht äußerten ſich als ein Zug altnordiſcher, ſagenhafter Reckenkraft bei Thorbjöen in Synnöve Solbakken; der poetiſche Hang gab ſich in herzgewinnender Art bei Arne. Ibſen ſah in dem geprieſenen Raufheldentum nur Rohheit, und für ihn war der dichteriſche Hang der Jugend im letzten Grunde nur üppig wuchernde Verlogenheit und Prahlſucht. Die Norweger erſcheinen in dem karikierenden Spiegel dieſer höchſt genialen Dichtung als ein Volk, das in rotwangiger Zufriedenheit ſich

selbst genug ist und darum alles lobt, was ihm eigen ist, so unbedeutend es auch sei, Entscheidungen aus dem Wege geht und mit Phantasterei und Aufschneiderei als Nationallastern behaftet ist. Die erste Anregung zu seinem Werk und den Namen des Helden fand Ibsen in einem alten norwegischen Volksmärchen. Peer Gynt ist hier ein Schütze, der sich immer auf Bergeshöhen umhertreibt und Bären und Elentiere erlegt. Er begegnet drei Säterinnen, die 's mit den Trollen halten. Er trifft etwas kaltes, schlüpfriges und monströses, das sich als der „große Krumme" zu erkennen gibt, und um das er nicht herumkommen kann. Er liegt mit Trollen und Ungetümen im Kampf und säubert einen Hof zu Dove von Trollengezücht. Im Übrigen heißt es von ihm, er sei ein rechter Fabelhans und Lügenschmied gewesen, der selbst die ganzen Geschichten erlebt haben wollte, die das Volk in die alten Zeiten verlegte. Man sieht ohne weiteres, wie sinnreich und geistvoll Ibsen diese Grundzüge benützt hat, wie sie lebendige und bedeutungsvolle Glieder eines Ganzen geworden sind."

Diese nationalen Beziehungen können wir natürlich nicht fühlen. Was auf uns wirkt, ist nicht der norwegische Sinn der Gestalt, uns drückt sie nicht ein einzelnes Volk, sondern eine ganze Zeit aus, uns ist sie die Figur eines Geistes, der ein ganzes Geschlecht beherrscht hat, das romantische, wie wir meistens sagen, während wir es deutlicher das nachromantische nennen sollten, das nach dem Erwachen

aus der Revolution und vor der Ergebung ins gemeine Leben, das unselige Geschlecht der Restaurationen. Von Mirabeau bis Napoleon hatten die Menschen die große Einheit von Denken und Sein, und fünfzig Jahre später hatten die Bürger sie wieder: jene, weil sie sich die Kraft zutrauten, die wirkliche Welt nach ihren inneren Forderungen zu formen, diese, weil sie sich resolut der Wirklichkeit fügten. Jene sagten: Wie ich denke, muß es sein; und sie schufen die Erde um. Diese sagten: Ich muß sein, wie es ist; und sie ergaben sich. Jene großen Idealisten der Tat und diese klugen Realisten des Scheins, jene Eroberer und diese Rechner waren in sich fest und abgeschlossen, sie zweifelten nicht. Aber zwischen ihnen lebte eine Menschheit, welche jenem ererbten Hochmut des Geistes; alles aus sich bestimmen und nach sich prägen zu dürfen, noch nicht entsagen und doch den Glauben an die Allmacht ihres Geistes nicht mehr behaupten konnte, eine gebrochene Menschheit, mutlos geworden, zu klug für jene ungeheuere Verachtung der Realität — „Unmöglich? das ist das Wort eines Verrückten," hat Bonaparte gesagt —, aber doch von Erinnerungen zu betört, um sich selbst gelassen aufzugeben. Sie wuchs auf, da donnerten noch die Kanonen, das Leben schien (das Wort ist von Edouard Rod) eine große Feerie zu sein, plötzlich zerstob sie. Wie Gladiatoren, schon mit Öl gesalbt, hatten die Jünglinge eben antreten wollen; und nun sollten sie brave Beamte sein. Ihre Träume waren zu stark, um sie abzu-

ſchütteln, der Widerſpruch des Tages zu grell, um ſie zu erfüllen, die große Vergangenheit noch zu nahe, um vergeſſen, die Gegenwart ſchon zu drückend, um abgeworfen zu werden — was ſollten ſie tun? Sie konnten das Leben nicht bezwingen, ſie konnten ſich ihm nicht ergeben, für jenes ſchon zu ſchwach, für dieſes noch zu ſtolz. Der Künſtler mochte das löſen, weil ihm gegeben iſt, in die Wolken zu entrinnen. Aber die anderen? Sie erinnerten ſich: ihre Väter waren mit zwanzig Jahren Generale geweſen. Sollte es ihnen genügen, mit Fünfzig Räte in einem Bureau zu werden? Der Verſtand riet es ihnen: Sei kein Narr, was willſt du ſonſt? Aber da ſchrie die Leidenſchaft auf: Und ich, ſoll ich denn ſterben? Man kennt die unvergängliche Stelle bei Muſſet. Sie konnten ſich nicht für das Leben entſcheiden, das ſo grau und gemein geworden war, ſie konnten nicht auf ihre Träume verzichten, die ſo ſchimmernd in der Erinnerung waren; und ſie wagten doch nicht mehr, dem Leben ihre Träume aufzudrängen. Was blieb ihnen, als ſich zu betäuben und ſich zu betrügen, über ſich ſelbſt und über das Leben? Sie waren, hat Muſſet geſagt, wie ein Mann, dem man ſein altes Haus genommen und noch kein neues gegeben hat und der nun nicht weiß, wie er ſich vor dem Regen ſchützen und wo er ruhen ſoll. „Tout ce qui était, n'est plus; tout ce qui sera, n'est pas encore," klagten ſie. Und dies fraß an ihnen ſo, daß ſie nur vergeſſen wollten, durch irgend ein Gift, um nur nicht mehr daran zu denken. „Der

eine braucht Branntwein, der andere braucht Lügen", ſagt die Mutter Peers. Der Geiſt entartete zur Laune, die Tat zum Spiele. Vor ihnen hatte man das Leben beherrſcht, nach ihnen gehorchte man dem Leben, ſie logen ſich aus dem Leben hinaus. Der Lügner, der Spieler iſt der Typus dieſer Zeit. Es iſt l'enfant du siècle, es iſt Peer Gynt.

Zuletzt kriecht Peer Gynt heim, verſteigert ſeine unnützen Träume und klammert ſich an die treue Solvejg. Sie hegt ihn und ſingt:

Schlaf denn, theuerſter Junge mein!
Ich wiege Dich und ich wache;
Ich wiege Dich und ich wache; —
Schlaf' und träum', lieber Junge mein!

Das hat man ein bischen philiſtrös gefunden. Weiß Ibſen wirklich auch keinen anderen Schluß als Grillparzer?

Und die Größe iſt gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel!

Das wäre wirklich unſer Ende? Ich glaube nicht, daß der Dichter das meint. Nein, es iſt nur das Ende des Peer Gynt. Dieſer Typus endet ſo, die Epigonen enden ſo: als Philiſter. In ihnen dampft der Geiſt der Revolution ſeine letzte Kraft aus. Aber dann dreht die Zeit das Rad. Ein neues Geſchlecht kommt, das ſich unterwirft. Und ſie dreht es wieder. Und wieder kommt ein neues, das nun wieder fordern gelernt hat, wie das vor hundert Jahren: Hilda Wangel klopft an die Tür.

Den Peer Gynt gab Herr Wiecke vom Dresdener Hoftheater. Er ist jung und hübsch, bewegt sich behende, greift frisch zu, hat Tempo, das sich manchmal fast bis zur Leidenschaft erhebt, und so nahm er gleich in den ersten Szenen das Publikum rasch für sich ein. Geistig die enorme Rolle durchaus beherrschend, schien er nur freilich technisch noch nicht immer ganz mit ihr fertig geworden zu sein, was man hie und da im dritten Akt, besonders in der herrlichen letzten Szene mit der Mutter, leise empfand. Aber gleich darauf, im vierten, gelang ihm die Verwandlung der Figur wieder merkwürdig gut, und er hatte im fünften, besonders in den Szenen mit dem Knopfgießer, Momente von einer hinreißenden Kraft. Vortrefflich war Frau Schmittlein als Mutter Aase, vortrefflich auch die Damen Metzl, Reingruber und Brenneis, die Herren Schmidt, Licho und Straßny. Herr Lewinsky setzte dem Dovrealten die Maske Ibsen's auf, ein ebenso läppischer als hämischer Einfall, den man mit aller Schärfe als durchaus ungebührlich zurückweisen muß. Frau Körner glaubt, alles wie die Hohenfels spielen zu müssen; aber bei der Hohenfels wirkt eben dieselbe Manier doch ganz anders, weil sie ihr natürlich ist. Höchst burlesk als Vorsteher der Narren zu Cairo, war Herr Heine als Knopfgießer von unheimlicher Ruhe und Gewalt. Für die kühne Besonnenheit aber, mit der er als Regisseur das ungeheuere Werk zu bewältigen, alles zu gliedern und immer den wesentlichen Ton zu

treffen verstand, kann man ihm gar nicht genug danken, ihn gar nicht genug bewundern. Zu danken ist auch Frau Schober, die hinter der Szene entzückend sang, und Herrn Gutheil, der das Orchester hielt. Und schließlich müßte man eigentlich auch das Publikum „lobend erwähnen", das vier Stunden lang gesammelt und in Stimmung blieb. Unsere Direktoren behaupten doch immer, daß es in Wien kein gebildetes Publikum gebe. Diese Studenten haben es entdeckt.

Euripides.

(Aufführung des „Hippolytos" durch den Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Theater an der Wien am 7. November 1902.)

Ein Alexandriner sagt von Euripides: „Es war nicht angenehm, mit dem Schüler des Anaxagoras zu verkehren; er lachte nie und wußte nicht einmal bei Tische zu scherzen." Er mied die Menschen, floh den Lärm der Stadt und grub sich bei seinen Büchern ein. In einer wilden Höhle auf Salamis saß er gern, gegen die Götter hadernd, dem Schicksale fluchend, an allem irre. Wie er uns geschildert wird, müssen wir unwillkürlich an Shakespeare denken, den Shakespeare des Hamlet und des Lear, den das Grauen vor der Menschheit nicht mehr verließ. In einer teuflischen Stimmung wütete er gegen sich selbst und lange, bevor, wie die Sage will,

die Doggen des Archelaos über ihn fielen, hatten ihn die Hunde im eigenen Gemüt ſchon zerriſſen.

Verſuchen wir ſein Leiden nachzufühlen. Er war ein aufgeklärter Mann. Er konnte nicht mehr glauben. Er wollte wiſſen. Er ging zu den Weiſen und lernte. In den Menſchen ſeiner Zeit war eine ungeheure Luſt an der Wahrheit. Sie vermaßen ſich, alle Schleier zu heben, in alle Tiefen zu blicken, ohne Furcht vor den Göttern. Dies ruchlos verwegene Geſchlecht kannte keine fromme Scheu mehr, es ließ ſich an holden Ahnungen nicht mehr genügen, es wollte erkennen. So ging der Jüngling unter den Leuten herum und ſah ſie an und fragte ſie aus. Anaxagoras hatte ihn gelehrt, der νοῦς beherrſche die Welt, über Blumen und Steine ſo mächtig als über die Menſchen, und im Dünkel der neuen Wiſſenſchaft mag es den jungen Athleten wohl berauſcht haben, alle Geheimniſſe des Lebens vor ſeine Vernunft zu fordern, bis er erkannte, daß wir nichts erkennen können. Wer darf denn ſagen, daß er weiß, wie irgend ein Menſch iſt? Wer ſieht dem Nachbar an, ob er gut oder böſe iſt? Wer darf es wagen, über irgend einen Menſchen zu urteilen? So klagt ſein Oreſt (in der Elektra), ſo der Theſeus (im Hippolit.) „Φεῦ, οὐκ' ἔστ' ἀκριβὲς οὐδὲν εἰς εὐανδρίαν," ruft Oreſt. „Wehe, es gibt kein Zeichen, die Tugend zu erkennen. Ich habe den Sohn eines edlen Vaters nichtswürdig und die Kinder von Böſen gut geſehen. Wie alſo kann man urteilen? Nach dem Reichtum? Nach der Armut? Nach der Tapfer-

keit? Alle täuſchen. Das beſte iſt, es auf gut Glück gehen zu laſſen.“ Und ebenſo der Theſeus (ich zitiere Wilamowitz):

O, daß es doch ein Unterſcheidungszeichen,
ein ſich'res Merkmal gäbe für der Freunde
Geſinnung, Treu' und Falſchheit zu erkennen.
Zwei Stimmen ſollte jeder Menſch beſitzen,
die eine, wahr und echt; die andre möchte
dann bleiben, wie ſie wäre. Denn wir könnten
doch mit der wahren ihren Trug entlarven
und würden durch Verſtellung nicht getäuſcht.

Daß es dem Menſchen ewig verſagt bleibt, auch nur zu ahnen, was irgend ein anderer Menſch fühlt, und daß darum jeder zu einer untröſtlichen Einſamkeit verdammt iſt, dies muß Euripides mit entſetzlicher Gewalt empfunden haben. Wir hören, daß er zweimal verheiratet war, immer unglücklich. In der Ehe mag er es erlebt haben, wie furchtbar es iſt, ein geliebtes Weſen zu berühren, ohne je zu wiſſen, was es fühlt. Es lächelt. Aber wiſſen wir denn, was ſein Lächeln bedeutet? Es ſagt ein Wort, aber wiſſen wir denn, was es meint? Geberden, Worte ſind Zeichen, über deren Bedeutung man ſich doch aber erſt verſtändigt haben müßte, und könnten wir das, ſo würden wir ja kein Zeichen mehr brauchen. Kann ich denn jemals erfahren, ob ich, wenn ich ſage: blau, dieſelbe Empfindung habe, die mein Nachbar von dieſer Farbe hat? Was weiß ich denn von ihm? Was weiß er denn von mir? Wir können niemals hinüber, ich nicht zu

ihm, er nicht zu mir. Jeder bleibt ewig in ſich abgeſchloſſen und allein.

Als Euripides im Denken über die Menſchen dahin gekommen war zu begreifen, daß es uns verſagt iſt, irgend einen Menſchen zu erkennen, wollte er ſich mit der Lehre ſeines Freundes tröſten. Er wußte nun, daß Menſchen und Dinge für uns nichts ſein können als was ſie uns ſcheinen, und daß dem Menſchen nichts Feſtes gegeben iſt, als was er an ſich ſelber hat. Aber da er nun einmal von der Wolluſt des Zweifels genoſſen hatte, ließ er nicht ab und fragte wieder. Er fragte jetzt ſich ſelbſt. Wie bin ich? Und — bin ich gewiß, ſo zu ſein? Ja — bin ich überhaupt? Und ihn ſchauderte.

Die Philologen, dieſe „armen Häringe", wie Goethe die Verleumder des Euripides genannt hat, die ſeiner Erhebung ſelbſt gar nicht fähig ſeien, behandeln ihn, als wäre er irgend ein Sardou geweſen, der ſich bloß auf die Finten des Metiers verſtand. Ich weiß aber nur noch einen Dichter, der ſo tief in den Abgrund unſeres Daſeins geblickt hat: Calderon (im „Leben ein Traum"). Euripides hat das Gefühl gehabt, daß es gar nicht ſicher iſt, was wir ſind. Wer darf ſagen: Ich bin gut? Oder auch nur: Ich kenne den Zorn nicht, ich kenne die Lüge nicht, ich bin ſanft ich bin wahrhaftig? Wie aber, wenn morgen der Zorn, wenn morgen die Lüge über ihn kommt? Ein Gott haucht den Menſchen an, und der gute Herakles raſt und die treue Phaidra begehrt ihren Sohn. Wer kann auf-

ſtehen und ſich rühmen: Ich bin ſicher, dies Laſter iſt mir fremd? Denn die Götter verwandeln den Menſchen. Das iſt die ungeheure Angſt des Euripides. Er fühlt: Kein Menſch iſt gut, kein Menſch iſt böſe, ſondern das Böſe kommt über ihn wie ein Fieber, wie ein Rauſch, von draußen angeflogen, wie eine durch die Luft flatternde Peſt, und niemand kann ſich ſchützen. Dem Menſchen iſt nicht gegeben, ſich zu wehren. „Er war nicht mehr derſelbe", ſagt der Bote vom Herakles, der plötzlich den Pfeil auf die eigenen Kinder ſchoß. Und wer unter uns allen iſt ſicher, daß er morgen noch „derſelbe" ſein wird, der er ſich heute rühmt? Wer iſt ſicher, daß ihn nicht über Nacht ein Wahn beſchleicht, der ihm alles entwendet, was er ſonſt geweſen iſt? Wer iſt ſicher, daß er morgen nicht haſſen wird, was er heute noch verehrt? Man hat geſagt: der Fluß, in den ein Menſch ſteigt, iſt ſchon nicht mehr da, er iſt ſchon weggeſchwommen. Aber man kann auch ſagen: der Menſch, der in den Fluß ſteigt, iſt ſchon nicht mehr da, er iſt ſchon wieder ein anderer geworden. Was heißt denn aber: Ich bin? Wir dürfen eigentlich immer nur ſagen: Ich war und ich werde. Und was wir waren, daran erinnern wir uns kaum mehr, und was wir werden, davor müſſen wir uns fürchten.

Das iſt auch der Sinn dieſes Hippolytos, den die Studenten heute ſpielen. Ganz wie im Herakles: Ein Gott bläſt den Menſchen an und der Menſch wird ein anderer. Euripides fühlt die Leidenſchaft oder die Sünde ganz anders, als ſie heute dar-

geſtellt wird. Wir glauben oder ich ſollte ſagen: unter uns glauben viele, daß die Leidenſchaft oder die Sünde aus dem Menſchen ſelbſt komme, aus ſeiner Natur fließend wie aus einem tiefen Brunnen herauf. Bei Euripides kommt ſie über den Menſchen, als eine fremde Gewalt. Seine Natur iſt unſchuldig. Sie weiß nichts von der Sünde, ſie wehrt ſich. Aber die Sünde iſt ſtärker: denn ſie iſt von Gott. Wie das Volk ſich ausdrückt: Was iſt in dich gefahren? So fährt die böſe Luſt in Phaidra ein und wie ſie ſich wehren und winden mag, ſie entrinnt ihr nicht. „Du willſt widerſtreben?", fragt die kluge, weltgewandte Amme:

In die Geſetze
des Weltalls willſt du dich nicht fügen? Traun,
das hätteſt du dir ausbedingen müſſen,
eh' du in dieſer Welt geboren wurdeſt
und unter dieſer Götter Regiment.
— — — — — — — — — — — — —
Und du vermißt dich, wider dieſen Strom
zu ſchwimmen, der dich weggeriſſen hat?
Du darfſt mit dir ſchon ganz zufrieden ſein,
wenn du des guten mehr als böſes tuſt,
dafür biſt du ein Menſch. Ja, liebe Tochter,
laſſ' ab von deiner Torheit, deinem Hochmut,
denn nichts als Hochmut iſt es, ſtärker ſein
zu wollen als die Götter.

Sünde muß getragen werden als ein Schickſal, von den unbekannten Mächten verhängt, meint Euripides. Und leiſe denken wir an Tolſtoi: Nicht widerſtreben! Sünde iſt keine Schuld. Und Tugend iſt kein Verdienſt. Über den Hippolyt iſt Tugend

verhängt, wie über Phaidra Sünde. Wir würden heute auch ihn dem Psychiater übergeben, der für seinen rauhen Haß der Liebe vielleicht einen bösen Namen hätte.

In hohen Jahren sang Euripides die Bakchen Der Jüngling hatte sich vermessen, der Götter zu entraten. Der Greis bekannte, daß für den Menschen keine Wahrheit ist als im heiligen Wahn, den der Gott schickt.

Der veränderte Freund.

(Zur Aufführung von Goethes „Prometheus", „Elpenor" und „Der Bürgergeneral" durch den Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Theater an der Wien am 24. Januar 1903.)

Mit grimmiger Ruhe schildert Goethe einmal, wie schwer es seinen Getreuen oft wurde, sich in den „veränderten Freund" zu finden. Sie blieben immer dieselben, er veränderte sich immer. „Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt," pflegte er zu sagen. Er hatte eine wahre Passion, sich umzuwandeln; und dies mit einer Entschiedenheit, vor der sich die anderen entsetzten; denn dann verleugnete er wild, was ihm eben noch wert gewesen war. Dem „zarten Sinn" der Iphigenie fühlte er sich nach ein paar Jahren so „entfremdet", daß er es eine Zeit durchaus nicht mehr ertrug, an sie erinnert zu werden; ihr bloßer „Anklang" war ihm schon

läſtig. Nur der Veränderung blieb er treu. Schon der Jüngling ſchrieb: „Wir müſſen nichts ſein, ſondern alles werden wollen“; und der Greis rief ſeinen Feinden zu:

Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngſt ich abgelegt.
Und iſt die nächſte reif genung,
Abſtreif' ich ſie ſogleich
Und wandle neu belebt und jung
Im friſchen Götterreich.

Dieſe Wendung von der „Haut“ war ihm geläufig. Er gebrauchte ſie auch einmal gegen Pleſſing: „Der Menſch hat viele Häute abzuwerfen, bis er ſeiner ſelbſt und der weltlichen Dinge nur einigermaßen ſicher wird.“ Und ebenſo ein anderes Mal zu Riemer: Seine Dichtungen ſeien gleichſam Häutungen vorübergehender und vorübergegangener Zuſtände. Und als ſich ihm nun gar die ewige Metamorphoſe aller Natur erſchloß und er die ungeheure „Verſatilität“, das „Wechſelhafte“ ihrer Geſtalten erkennen lernte, da traf dieſe Ahnung der höchſten Geheimniſſe mit dem tiefſten Drange ſeines Weſens wunderbar zuſammen: hier wie dort, überall und immer „Proteus“! Selbſt der Tod verlor allen Schrecken für ihn, wenn er daran dachte, daß doch auch das Sterben nur wieder eine neue Verwandlung ſein kann:

Und ſo lang du das nicht haſt
Dieſes: Stirb und werde!
Biſt du nur ein trüber Gaſt
Auf der dunklen Erde!

Der Akademiſche Verein für Kunſt und Literatur, dem wir ſchon manche ſchöne Stunde verdanken, bringt uns nun die Fragmente „Prometheus“ und „Elpenor“ und das Luſtſpiel „Der Bürgergeneral“. Geht man dieſe Werke durch, ſo geſchieht einem faſt wie jenen Getreuen: man erſchrickt über den „veränderten Freund“. Iſt es zu denken, daß das derſelbe Menſch ſein ſoll? Dort ſo leidenſchaftlich, ungeſtüm, formlos, gotiſch (wie er das ſpäter zu nennen pflegte), dann ſo kalt, gemeſſen, klar, griechiſch (wie er ſich wenigſtens damals das Griechiſche dachte), hier gar ſo bürgerlich, platt und (trauen wir uns nur!) banal, niederländiſch hätte er vermutlich geſagt! Und man bedenke: knapp zwanzig Jahre ſind dazwiſchen. Er fing den „Prometheus“ im Herbſt 1773 an; die Ode, welche jetzt den dritten Akt bildet, folgte anfangs 1775. „Elpenor“ iſt, nach Riemer, am 11. Auguſt 1781 begonnen. „Der Bürgergeneral“ iſt 1793 geſchrieben. Uns aber ſcheint von einem zum anderen ſo weit, als müßten wir durch Jahrhunderte fliegen. Und erinnern wir uns gar noch, aus Briefen oder den anderen Gedichten, die er um dieſelbe Zeit ſchrieb, an den Menſchen, der hinter jedem dieſer Werke ſteht, ſo verzagen wir faſt, den immer veränderten Freund zu erkennen.

1773 bis 1775. Der Götz iſt eben erſchienen, und nicht nur „alles, was in der Jugend Wildes und Ungeſchlachtes lebt“, nein, die ganze Nation jauchzt ihm zu. Er wird auf einen Schlag zum

Hauptmann dieſer „fordernden“ Zeit. Und ſo iſt's, nach langem Schwanken, für ihn entſchieden, daß er Dichter ſein ſoll, nicht Maler. Nun ſpeit er jene genialiſchen Farcen heraus, Pater Brey, Satyros, Götter, Helden und Wieland, das Jahrmarktsfeſt und noch „Mehreres dieſer frechen Art“. Im März 1774 wird der „Werther“ fertig. Neben dem „Prometheus“ tauchen „Mahomet“, „Fauſt“, „Der ewige Jude“ auf. Aus Übermut, durch eine Wette mit dem zierlichen Fräulein Anna Sibylla Münch, entſteht in acht Tagen der „Clavigo“. Dazwiſchen wird fleißig „Wildprettsbraten“ und „Geleepaſtete“ geſchmauſt, wird gebechert und geliebelt und gelöffelt. Lavater kommt, bald darauf Baſedow, im Oktober Klopſtock, dem er den Anfang des „Fauſt“ vorlieſt. 1775 lernt er Lilli kennen, und von ihr werden ihm nun, wie er ſpäter an Bürger ſchrieb, „die zerſtreuteſten, verworrenſten, ganzeſten, vollſten, leerſten, kräftigſten und läppiſchſten drei Vierteljahre“ beſchert. So iſt damals ſein ganzes Leben: immer bergauf, bergab, über Stock und Stein, ruhelos, haltlos, zügellos, vom Höchſten ins Gemeine, „aus einer Verworrenheit in die andere“ (wie er an Knebel ſchreibt), „unerwartet aus einem Zuſtand in den andern“ (wie's im „Clavigo“ heißt), von Spinoza zu Knittelreimen und Poſſen, tagelang einſam mit wilden Gedanken im Regen, dann wieder tanzend, eislaufend und ſcharmierend, zu Tode betrübt, jubelnd beglückt, von höchſten Ahnungen durchrieſelt, hämiſchen Verzweiflungen zerrüttet und ſo übervoll, daß

es ihn zerriſſe, wenn er nicht „Dramas“ ſchriebe, und daß er zum Himmel aufſchreit:

Schaff', das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!

Und er vollendet „Stella“; Nikolais Freuden Werthers, wie er es nennt: „das Berliner Hundezeug“, machen ihm viel Verdruß, für Lavater wird an der „Phyſiognomik“ gearbeitet, das „Hohelied“ überſetzt, „Egmont“ geplant. Man begreift gar nicht, wie ſich's in einem einzigen Menſchen ſo groß, ſo wirr zuſammen drängen und bräuen kann! In einem Gedichte, das er einer Sendung ſeiner Zeichnung des kranken Fräuleins v. Klettenberg beilegt, ſagt er:

Fühle, was ich in dem Weben
Dieſer Himmelsluft gefühlt,
Als mit ungeduldigem Streben
Ich die Zeichnung hingewühlt.

Und ähnlich heißt es in einem Briefe (in welchem übrigens der „Prometheus“ ſtark anklingt, den er um dieſelbe Zeit, Jänner oder Februar 1775, an Jacobi geſchickt haben muß) an Auguſte Stolberg: „Ich fühle, Sie können ihn tragen, dieſen zerſtückten, ſtammelnden Ausdruck, wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt. Und was iſt das als Liebe! Mußte er Menſchen machen nach ſeinem Bild, ein Geſchlecht, das ihm ähnlich ſei, was müſſen wir fühlen, wenn wir Brüder finden, unſer Gleichnis, uns ſelbſt verdoppelt!“ Hier und dort: „Hingewühlt“ und „Wenn es in uns wühlt“. Das iſt

der Ausdruck, den er in dieſer Zeit liebt. Er gleicht einem Wilden, einem Trunkenen, einem Beſeſſenen, in dem es raſt, aus dem es ſchäumt, um den die Dämonen ringen, der gejagt wird, er weiß nicht wohin, den es wie im Fieber wirft, und wer kann hoffen, daß er ſich jemals faſſen und finden und nicht auch unſelig zerrinnen wird, wie es über Lenz und Wagner beſchloſſen war?

1781. Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Er iſt nun in den „edlen Weimariſchen Kreis" getreten. Er hat ſich „aus dem formloſen Schweifen zuſammengezogen". Er lernt ſich in die Sitte fügen, er wird fähig, „viel zu entbehren". Er ſchreit nicht mehr jede irre Stimmung heraus. „Kunſtgemäß" wird jetzt ſein Lieblingswort, wie es früher „wühlen" war. Er ahnt das Geheimnis der Form und indem er es aufzuſuchen beginnt, wendet er ſich zu den Alten, wendet er ſich zur Natur. Seinem vordem ſo „planloſen Weſen" ringt er „Stetigkeit" und „Folge" ab. Er läßt ſich nicht mehr von jedem Eindruck treiben, er will in ſich ſelbſt ruhen. Es iſt die Zeit, in der er „feierlich" wird. 1776 hat ihm der Herzog einen Garten an der Ilm geſchenkt, und nun fängt er an, ſich bei Loder „um die Natur in ihren allgemeinen phyſiſchen und ihren organiſchen Phänomenen emſig zu bemühen." Er lernt Anatomie, übt ſich praktiſch, indem er den Schülern der Weimarer Zeichenakademie das Skelett erklärt, „zugleich um meinet- und um ihretwillen", wendet ſich zur Chemie, iſt unermüdlich im Botaniſieren

und Mineralogisieren und dringt von allen Seiten auf die Natur ein, um ihr das Gesetz abzulauschen. Dieses zu erkennen, zu erfühlen, wird nun sein höchstes Verlangen, weil er sich nicht mehr zumißt, das Leben nach seiner Willkür zu gestalten, sondern den allein für einen Meister hält, der seine Bestimmung erkannt hat. Und wie unmittelbar gegen den „Prometheus" klingt es:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.

Ihr Gesetz zu erfahren und zu erfüllen ist das einzige. Das Gesetz, immer dasselbe, ob es sich an der Pflanze oder in der Kunst an der Form oder unter den Menschen an der Sitte offenbart, wird ihm jetzt alles . . . In dieser Stimmung beginnt er den Elpenor, von dem er, 1828, dem Freiherrn von Maltitz gesagt hat: „Ich habe eine Vorliebe für dieses Fragment; auf diesem Wege hätte ich fortfahren sollen, wenn ich den Deutschen ein Theater hätte schenken wollen." Aber er läßt es liegen, er nimmt es „bald in Aversion". Vielleicht wirklich, wie er später an Schiller schrieb, im Gefühle „eines unglaublichen Begreifens im Stoffe" oder wohl auch einfach deshalb, weil sich selbst an der Natur auszubilden ihm jetzt wichtiger geworden war, als den Deutschen ein Theater zu schenken.

1793. „Aus Italien, dem formreichen . . . in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen", findet er sich ganz allein. Die Freunde bringen ihn zur

Verzweiflung, sie „verstehen seine Sprache nicht mehr". Die Jugend fällt von ihm ab. Alles, was ihm teuer ist, sieht er durch „wunderliche Ausgeburten", wie Heinses „Ardinghello" und Schillers „Räuber", die ihn äußerst anwidern", auf das höchste gefährdet. Er glaubt all sein Bemühen völlig verloren zu sehen, alle Wirkungen seiner Bildung beseitigt und gelähmt. Und er hat keinen einzigen Menschen bei sich, der ihn begriffen hätte. Er zieht sich völlig in sich selbst zurück. Seine ungeheure Vereinsamung beginnt. „Man kann sich keinen isolierteren Menschen denken, als ich damals war und lange Zeit blieb", schrieb er später über diese Tage, von welchen er doch ein anderes Mal bekannt hat, er habe in seinem Leben nicht leicht „operosere, mühsamer beschäftigte" zugebracht. „Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre", gesteht er ein und wirklich scheint er eine Zeit gesinnt, sich ganz zur Wissenschaft zu kehren; wenn er doch einmal einer „Herzenserleichterung" bedarf, geschieht sie durch die „Metamorphose der Pflanzen", wenn die „produktive Leidenschaft" sich wieder regt, drängt sie zur Osteologie oder zur Optik hin. Die Leute um ihn lächeln über solche Grillen und es muß fast ein halbes Jahrhundert vergehen, bis man gewahr wird, daß er dort, nach Geoffroy de Saint-Hilaire, „die tiefsten Gesetze der Entwicklung der Pflanzenorgane entdeckt", daß er hier, nach Richard Owen, „für alle

derartige Unterſuchungen, welche die durchgehende Einheit der Natur erweiſen, die Führung genommen hat". Immer wunderlicher, immer ärgerlicher wird er den Freunden und ſcheint ſich ganz von ſeinen Wegen zu entfernen, zu verlieren, während er doch nur daran iſt, Ahnungen und Anſchauungen zu verdichten, erkennen zu lernen, was ſchon den Jüngling Spinoza fühlen ließ, und den Dingen abzuſehen, wie ſich dasſelbe Geſetz, dieſelbe „ſtumme Notwendigkeit" überall offenbart. Denn ob er zu begreifen trachtet, „wie die begünſtigte griechiſche Nation verfahren, um die höchſte Kunſt im eigenen Nationalkreiſe zu entwickeln", ob er der Natur abzumerken ſtrebt, „wie ſie geſetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muſter alles künſtlichen, hervorzubringen", oder ob er an den Sitten der Völker lernen will, „wie aus dem Zuſammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerſtand ein drittes hervorgeht, was weder Kunſt noch Natur, ſondern beides zugleich iſt, notwendig und zufällig, abſichtlich und blind: ich verſtehe die menſchliche Geſellſchaft", immer, wie raſtlos er ſich „in dieſen Regionen hin- und herbewegt" (er verzeichnet einmal mit Nachdruck, daß er den Aufſatz über Manier und Stil, den anderen, die Metamorphoſe der Pflanzen zu erklären, und das Römiſche Karneval „zu gleicher Zeit" geſchrieben habe), immer iſt es doch nur wieder dieſelbe Erkenntnis, um die er ringt: daß nirgends, weder in der Natur noch in der Kunſt noch in

der Geſellſchaft etwas vom Himmel fallen kann, ſondern alles nur immer aus dem einen ſich durch Verwandlung erhebt, daß dieſes Eine, Ewige, Göttliche in allen Erſcheinungen lebt, aber nur an ihnen, niemals für ſich erſcheinen kann, und daß alles, Keim und Frucht, Inhalt und Form, Charakter und Schickſal, ſo verflochten und ſo dasſelbe iſt, daß man ſie nicht trennen und nicht einmal ſagen kann, wo dieſes aufhören, jenes beginnen ſoll. Dieſer ungeheure Gedanke, den durchzudenken drei Generationen noch immer nicht vollendet haben, mochte ihn mit einer Macht erſchüttern, neben der auch die höchſten Geſtalten, die er erſchaffen, wankten und verblaßten; und wie kindiſch, wie läppiſch mußten ihm nun, bei einer ſolchen Einſicht bis in die „Urphänomene", gar erſt jene Schwärmer erſcheinen, die ſich von einer Veränderung der Staatsform, von einem Wechſel des Regenten das Glück der Menſchheit und ein ewiges Paradies verſprechen konnten! Er hatte es ſelbſt zu tief erfahren, daß dem Menſchen von außen her nicht zu helfen iſt, um den „gewiſſen Freiheitsſinn, das Streben nach Demokratie" zu teilen, das damals auch „in die hohen Stände drang"; und weil es ihm gewiß war, daß „die Natur zu allem, was ſie will, nur in einer Folge gelangen kann", daß ſie „keine Sprünge machen kann", daß ſie „zum Beiſpiel kein Pferd machen könnte, wenn nicht alle übrigen Tiere vorauf gingen, auf denen ſie, wie auf einer Leiter, zur Struktur des Pferdes heranſteigt", ſo mußten ihn alle

Vulkaniſten der Politik verdrießen. Erfahrung, die nicht geneigt iſt, „Schätzbares“ aufzugeben, „um zu irgend einer Art zweideutigen Gewinnes zu gelangen“, Neigung, auch Vorurteile lieber zu ertragen, „um nicht vielleicht edle Pflanzen zugleich mit auszuraufen“, und wohl auch das ſtarke Gefühl, wieviel er ſeinem Herzog verdankte, kamen hinzu. Man hat ihm das ſehr verargt und ſpottet noch heute über den Ernſt, mit dem er ſich rühmt, daß ihm der Fürſt Reuß XIII. „immer ein freundlicher, gnädiger Herr geweſen“; es wäre aber erſt zu fragen, ob es männlicher iſt, wie unſere Dichter bei Premièren tun, ſich vor einem ſchwitzenden und grinſenden wilden Haufen tief bis zur Erde zu bücken.

Seine Stimmung alſo, die ſich in den „Aufgeregten“ und im „Bürgergeneral“ entlud, iſt ganz begreiflich, und man kann ſchon auch die Form verſtehen, die er dieſem gab. Ein einſeitiges Talent, das nichts als die Kunſt hat, die es eben betreibt, wird leicht verlockt, in jedes Werk gleich das Höchſte legen zu wollen, um ſich daran, ganz wie es iſt, mit allem, was es jemals gedacht und empfunden oder erlebt hat, ein- für allemal auszudrücken. Der Meiſter, der auf viele Taten zurückblickt, andere noch in der Zukunft vor ſich ſieht, kann es ſich erlauben, dem Augenblick nicht mehr zu geben, als er verdient. Mit ſeinem grandioſen Blick für den wahren Wert der Dinge ſah er, ſeit er 1791 die Leitung des Hoftheaters übernommen hatte, wie klein und „im Vergleich mit dem Weltweſen höchſt un-

wichtig" doch die Verhältniſſe eines Theaters naturgemäß ſein müſſen, er lernte bald „allzu rigoriſtiſche Forderungen" vermeiden und er verkannte nicht, daß mit Kotzebue, den er, bei aller perſönlichen Abneigung gegen ſeine „Nullität", gern gegen „überhinfahrende Tadler und Verwerfer" in Schutz nahm, daß mit dieſem doch „wirklich eine Form geboren worden", auf welche die Menſchen ſchon „wie hungrige Raben gewartet hatten". Wollte er nun, durch „den Umſturz alles Vorhandenen erſchreckt", ſeinen Verdruß über „dergleichen Influenzen" dem Publikum wirkſam mitteilen, ſo glaubte er ſich dies am eheſten von einer ſolchen „Nachbildung des Zeitſinns" zu verſprechen, die ſich an ein damals beliebtes Stück, die „beiden Billets" von Florian, hielt, eine gern geſehene Figur aufnahm und das übrige getroſt einem neuen Schauſpieler, dem „im Fach der Schnäpſe höchſt gewandten" Beck überließ, „auf deſſen Talent und Humor vertrauend er eigentlich die Rolle ſchrieb". Darin täuſchte er ſich nun freilich, denn er berichtet ſelbſt: „Das Stück brachte die widerwärtigſte Wirkung hervor, ſelbſt bei Freunden und Gönnern, die, um ſich und mich zu retten, hartnäckig behaupteten, ich ſei der Verfaſſer nicht, habe nur aus Grille meinen Namen und einige Federſtriche einer ſehr ſubalternen Produktion zugewendet."

III

Gäſte.

18. September 1901.

Carl-Theater. Das Urüberbrettl ist wieder da: wieder sitzt, wie ein melancholisch den Ganges betrachtender Marabu, Herr Oskar Straus am Klavier, um die Lieder des Fräuleins d'Estrée und des Herrn Koppel zu begleiten; wieder froufrout Bozena Bradsky herein, das Fräulein mit dem schönen Munde, würde D'Annunzio episch schreiben; wieder sagt Frau Wohlbrück so fleißig brave Gedichte auf; wieder, das Publikum gibt nicht früher nach, tanzt der lustige Ehemann mit seiner Frau (wie wird das jetzt erst werden, da sich unser lieber Otto Julius Gloribusch wieder verlobt hat?), und wieder spricht Herr v. Wolzogen, der Überbaron, wie er in Berlin heißt, mit stockernsten Ermahnungen die in den Logen und im Parquet gedrängt aufhorchende Mitwelt an. Er begrüßt uns, dankt uns, erzählt, daß das Haus, das man in Berlin für ihn erbaut, nicht fertig geworden ist, „so daß wir vor lauter Obdachlosigkeit nicht wissen, wohin mit unserem Talent", ärgert sich ein bischen über die Konkurrenten, die meinen, mit dem altmodischen Frack und dem bloßen Baron sei es schon getan, und will diesmal nur durch die „Qualitäten" wirken.

Später trägt er dann ein eigenes Gedicht: „Mann über Bord“ mit starker Wirkung vor. Und zum Schluß leitet er noch den „Nachbar“ mit der angenehmen Frozzelei ein, er habe immer Schiller nachgestrebt, das Theater zur „moralischen Anstalt“ zu machen, und wolle uns nicht bloß „amüsiert“, sondern „gebessert und geläutert“ entlassen. Dieser „Nachbar“ ist ein „Monodrama in einem Satz“ von Hans von Gumpenberg, einem aus dem fröhlichen Kreise der prächtigen Münchener „Scharfrichter“, und stellt wirklich in einem einzigen Satze alles dar, wozu sonst „Zola 685 Seiten und Tolstoj ein ganzes Drama braucht“. Noch einen zweiten Baron lernen wir kennen, wie reich ist doch Deutschland!, und er kann auch dichten, es ist Herr v. Levetzow, der Dichter der „Höhenlieder“, von dem ein anmutiges Fräulein Brandt, in Violett, ein „Todeslied“ spricht und der sich dann in einem munteren Akt von Raoul Auernheimer, „Der Unverschämte“, als ein ganz gewandter Dilettant zeigt. Neu ist auch ein Fräulein Else Laura Seemann, das mit einer allerliebsten kleinen Stimme zur Gitarre zirpt und besonders mit einem Vagantenlied von Cäsar Flaischlen, zur alten Melodie von „Da streiten sich die Leut' herum“, einen starken Erfolg hat. Und neu sind endlich auch die Parodien auf moderne Dichter, durch welche Herr Keßner in höchst dankenswerter Weise die Wiener mit Scheerbart und Dauthendey bekannt macht — hoffentlich liest man

nun allmählich auch einmal ihre wirklichen Gedichte nach.

* * *

20. September 1901.

Das „Überbrettl" hat gestern in sein Programm eine Pantomime von Carl von Levetzow, „Die beiden Pierrots", Musik von Wendland, eingefügt. Herr v. Levetzow trat selbst vor, um seine Absichten zu erläutern. Die Pantomime sei nicht, wie der Deutsche gern meint, eine bloße Maskerade, ein Scherz, sondern sie dürfe verlangen, für „ernste Kunst" zu gelten. Sie sei auch nicht undeutsch (man erinnert sich, daß auch Herr v. Wolzogen sich selbst lebhaft dagegen wehrt, die Franzosen nachzuahmen), sondern nur in der Entwicklung allmählich vergessen worden, während sie einst, in unseren alten Mysterien, von großer Bedeutung gewesen sei. In der Pantomime werde nicht gesprochen, weil sie jede Begebenheit auf die „Grundgefühle" zurückführe, für deren Ausdruck der bloße Gestus genüge, ja deren Mitteilung das Wort nur erschwere. Der Redner berief sich dabei auf mich, da ich gelegentlich ausgeführt habe, es mache den Reiz der stummen Geberde aus, daß sich zu ihr jeder im Publikum seinen eigenen Text machen kann, während es mich nur stört, wenn der Liebende auf der Bühne seine Leidenschaft mit anderen Worten beteuert als sie mir in solchen Momenten geläufig sind. Dies setze, fuhr der Redner fort, allerdings voraus, daß das Publikum sofort

verſtehe, was mit jeder Geberde gemeint iſt, und darin habe es die deutſche Pantomime ſchwerer als die Pariſer, weil man bei uns noch ungeübt ſei, die Bedeutung der Bewegungen gleich zu erraten, während ſich die Franzoſen, faſt wie Taubſtumme unter ſich, auf alle Grimaſſen der Miene und auf alle Zeichen der Finger verſtehen. Darum könne ſich dort der Dichter ſogar an ganz komplizierte Sachen wagen, während der Deutſche ſich hüten müſſe, über einfache und ſelbſtverſtändliche Situationen hinauszugehen. Herr v. Levetzow hofft, daß wir uns allmählich an die Pantomime gewöhnen und das „Dionyſiſche", das ſie enthalte, mit der Zeit empfinden lernen werden. Den „Schauer der alten Tragödie", nach dem uns verlangt, glaubt er in der Pantomime zu ſpüren, und eine „Ahnung von dieſem dionyſiſchen Schauer" wolle er uns jetzt geben, „einige Tropfen vom Kelche des Dionyſos". Noch eine Verbeugung, und der charmante Plauderer verſchwand. Nun, das war wohl ein bißchen viel verſprochen, gar in einem Genre, wo es ſo ſehr auf die Nerven des Zauberer ankommt: ob ihn dieſe befähigen, das gute Medium zu ſein, das der Zuſchauer Pierrot braucht. Ich will darum auch nur ganz ſubjektiv urteilen und bloß bekennen, daß auf mich ſeit langer Zeit von der Bühne herab nichts ſo rein und ſo ſtark gewirkt hat als dieſe wunderbare Szene zwiſchen Vater Pierrot und Sohn, in welcher die beiden, nachdem der Alte von ſeiner angebeteten Frau verraten, beſtohlen und verlaſſen

worden, nach langer Entfremdung ſich im Elend finden — es iſt faſt die nämliche Situation wie in Poil de Carotte, aber wie einfach und mit welcher bezwingenden Macht ausgedrückt! Ich habe wirklich einen Moment den Becher des Dionyſos an den Lippen zu ſpüren geglaubt . . . nur die Darſtellung kam mir doch nicht ſehr „heilig berauſcht" vor.

Die Réjane.

(Als Gaſt im Theater an der Wien)

Als am 31. März 1872 der gefeierte Régnier ſeine Repréſentation de retraite gab, ſtand an der Tür der Comèdie ein mageres und zerzauſtes kleines Mädel von elf, zwölf Jahren unter den Wartenden. Der alte Schauſpieler erſchien, die Gaffer brüllten, jeder wollte ihn noch einmal ſehen, Blumen flogen ihm zu, und er hatte Mühe, zum Wagen zu gelangen, der geſchmückt und bekränzt war. Er verneigte ſich immer wieder, winkte durch das Fenſter, legte dankend die Hände auf die Bruſt, die Pferde zogen an, er verſchwand, die Menge verlief ſich, die Lichter verloſchen. Aber das glühende Kind wollte noch immer nicht fort. Und den ganzen weiten Weg nach Hauſe phantaſierte es ſeiner Mama immer nur vom Theater vor. Die arme Dame kränkte ſich ſehr. Sie haßte das Theater. Sie kannte ſeine Enttäuſchungen, ſein Elend. Ihr Mann, der Vater der kleinen Gabrielle, hatte ſich auch verlocken laſſen, ſein Geſchäft aufzugeben, um ein „Künſtler" zu

werden, und ſie war mit ihm durch die Provinzen von Schmiere zu Schmiere gezogen, bis er endlich noch froh ſein mußte, auf ſeine alten Tage als Kontrolor in der Kaſſe des Ambigu unterzukommen. Bekümmert ſah ſie nun auch ihr Mädchen von derſelben unſeligen Leidenſchaft betört, das ſie lieber in einem ſicheren und ſtillen Berufe, als Gouvernante oder Lehrerin, bürgerlich verſorgt gewußt hätte. Aber ihre Bitten halfen nichts; das trotzige Kind weinte, flehte, drohte und ſetzte es endlich durch, zu Régnier gehen und ſich im Konſervatorium melden zu dürfen. Régnier ſah ſie verwundert an. Sie war gar nicht hübſch, mince et maigre (nach der Schilderung von Adolphe Briſſon, der dieſe Geſchichte einmal erzählt hat), mais vive comme le salpêtre; und er fand, daß ſie mehr „einem kleinen Affen" glich. Auch hatte er überhaupt das Prinzip, Debutanten abzuſchrecken. Er ſprach alſo mit ihr, faſt wie der Räuber Moor zum Koſinsky ſpricht: indem er ihm den Galgen zeigt. Sie aber fürchtete ſich nicht. Sie bat und quälte und verſprach, und er konnte ſich nicht helfen, ſie gefiel ihm, ſie hatte eine Energie, die ihn reizte. Er wollte es mit dem poſſierlichen Geſchöpf verſuchen, er nahm ſie auf. Er hat es nicht bereut: denn aus dem „kleinen Affen", der Gabrielle Reju hieß, iſt die Réjane geworden.

Das ging nun freilich nicht ſo ſchnell. Zunächſt hieß es lernen, und das machte Régnier ſeinen Eleven nicht leicht. Régnier war kein angenehmer Lehrer. Sarcey hat von ihm geſagt: „C'est un admirable

artiste, mais de plus d'étude que de tempérament." So ſah er denn auch bei ſeinen Schülern vor allem auf die Technik, auf die Sicherheit der Diktion und ce soin méticuleux du detail, sans lequel il n'est pas de bon acteur. Vom bloßen „Talent" hielt er nicht viel. Sie ſollten nur vor allem das Metier beherrſchen lernen. Er war auch darin der Vorgänger des Coquelin. Er mochte die unverläßlichen Begabungen nicht, die den Eingebungen des Augenblicks vertrauen. Wer wirklich Talent beſaß, dem würde der Drill nicht ſchaden; es brach ſchließlich ſchon durch, meinte er. Und ſo richtete er ſeinen kleinen Affen denn tagaus tagein in allen Kniffen und Liſten des Metiers ab, bis er ihn nach zwei Jahren ruhigen Gewiſſens an das Vaudeville empfehlen konnte. Natürlich zuerſt nur für ganz kleine Rollen, als „Staffage" neben den „Sternen". Doch fiel ſie bald durch die merkwürdige Unruhe ihres Weſens, eine pikante Haſt in den Geberden und den malitiöſen Zug in ihrem Geſichte auf, das die einen verteufelt ſchön, die anderen reizend abſcheulich fanden. Man vermutete eine geſchickte Soubrette in ihr. Aber niemand hätte ſich damals einfallen laſſen, daß ſie ſchon nach ein paar Jahren neben der Bernhardt genannt und mit der „Göttlichen" verglichen werden würde. Dies geſchah zum erſten Male in der Première von „La Glu", im Ambigu am 27. Jänner 1883. Es folgten „Décoré", „Ma cousine" und 1888 „Germinie Lacerteux", eine rein tragiſche Rolle. Erfolg um Erfolg. Und

nun empfand man erſt, was ſie war: die Schauſpielerin, die zuerſt den neuen Ton des Tages hatte, und das Weib von heute, wie es die Phantaſie der jungen Leute ſah.

Ein guter Schauſpieler wird zum großen Schauſpieler, wenn es ihm glückt, der erſte zu ſein, der den Traum einer ganzen Generation erfüllt, der ſo iſt, wie die Generation ſich ſelbſt gern ſehen möchte. Wenn man der Reihe nach an Ludwig Löwe, an Kraſtel und ſchließlich an Kainz denkt, ſo hat man an dieſen drei Abwandlungen des Typus „Jüngling" die Geſchichte von drei Generationen. Große Schauſpieler können darum auch nur erſcheinen, wenn, wie es etwa alle dreißig oder fünfzig Jahre geſchieht, wieder einmal die Ideale ausgewechſelt und umgetauſcht werden. Um das Jahr 1880 fing eine neue Generation mitzuſpielen an, die von 1860, die nun ungeſtüm verlangte, die Kunſt müſſe die Empfindungen beſtätigen, die ſie ſich vom Leben gemacht hatte. Sie gab dem ganzen Verkehr einen neuen Akzent, ſie brachte einen neuen Begriff vom Menſchen und vom Leben mit, und ſie bildete ſich ein, die Wahrheit über das Weib erſt entdeckt zu haben. Dieſe Entdeckung beſtand darin, daß ſie alle Gattungen aufhob, die man früher unterſchieden hatte, und erklärte, es ſei eben das Geheimnisvolle des Weibes, daß in jedem Weibe ſozuſagen alle Weiber enthalten ſind, alle Engel und alle Teufel. Früher hatte man das unberührte Mädchen, die ingénue von der heroiſch leidenden Frau, der grande

amoureuse, und dieſe von dem dämoniſchen Weibe, der femme fatale, der mangeuse d'hommes getrennt, im Leben wie auf der Bühne. Nun behaupteten die jungen Leute, es ſei das Weſen der Frau, dies alles zugleich zu ſein und doch alles immer nur zu ſcheinen, doch immer nur zu täuſchen, alles immer nur zu ſpielen, und ſo dem Manne, der ſie faſſen will, wie eine Schlange zu entgleiten. Die Verwandlungen der Frau wurden nun das Thema einer Literatur, die von Bourgets „Cruel énigme", der „Sapho" und der „Menteuse" des Daudet und der „Parisienne" des Becque bis zur „Zaza" und zu „Sylvie ou la curieuse d'amour" herab immer nur zeigen will, daß in der Dame eine Dirne, in der Dirne eine brave Frau, in jeder Prinzeſſin eine Gamine ſteckt und daß man niemals ſicher iſt, was im nächſten Moment aus einem Weibe wird, da es gar nichts iſt, ſondern alles nur ſcheint und immer nur eine Rolle ſpielt, immer wieder eine andere, wie es eben Appetit hat. Was Goncourt in die merkwürdige Formel gebracht hat: Il y a des hommes, il y a la femme. Nun, das Recht dieſer Anſchauung und wie die jungen Leute eigentlich zu ihr gekommen ſein mögen, iſt hier nicht zu erörtern. Wahrſcheinlich wohl dadurch, daß die Freundinnen, die ſie als Studenten hatten und an denen ſie das Weſen der Frau zuerſt betrachten konnten, meiſtens entlaufene Mädchen aus dem Volke waren, welche, um ſich durchzubringen, ein geſchmeidiges Talent, jede Art von Frauen nachzuahmen, ſelbſt aber vor lauter

Verſtellung gar keine Natur mehr beſaßen. Doch wie dem auch immer ſei: die Anſchauung war einmal da. Und indem die Réjane ſie künſtleriſch erfüllte, wurde ſie die große Schauſpielerin der jungen Generation: die Darſtellerin des neuen Weibes.

Man erinnert ſich ihres Bildes von Besnard, das voriges Jahr in der Sezeſſion war. Es wird ein gutes Dokument ſein, wenn man ſich einſt nach dem „weiblichen Ideal" unſerer Zeit erkundigen wird. Sie ſieht da wie ein Bub aus, ein gavroche, der ſich zum Spaß als Dame verkleidet hat. Eckig, faſt liederlich in der Haltung, das freche Näschen einer Zofe, lüſtern aufgebläht, die kleinen ſpähenden Augen unter den hochgezogenen Brauen, hochmütig ſpöttiſch, laszív. Und in der ganzen zerknitterten („chiffone" ſagen die Franzoſen, was zu überſetzen wäre: vertäpſcht) Miene die zappelnde Unruhe eines Clowns. Aber nun der höchſt ſeltſame Mund! Leidenſchaftlich, tückiſch, gierig. Die Zähne einer wilden Katze. Fiebernde Lippen, brutal und doch ſubtil. Das iſt der breite, große Mund, den die braven, dicken Frauen aus dem Volke in den Hallen haben, ein Mund, der ſchmähen und keifen und höhnen kann, aber auch durſtig genießen, und auch bitterlich weinen und voll Traurigkeit ſein. Er hat einen Zug von Ermüdung, Schmerz und Sehnſucht, der zum Rokoko des ganzen Geſichtes gar nicht ſtimmt. Es iſt faſt, als wäre in einer Larve ein Loch ausgeſchnitten und da der wirkliche Mund eines leidenden Menſchen durchgeſteckt. Und genau denſelben Kontraſt hat nun

ihr Spiel, dessen Reiz darin besteht, daß aus einer sehr gezierten, höchst künstlichen Puppe in manchen Momenten ein Schrei von tiefster Menschlichkeit ausbricht.

Die französischen Schauspieler waren vollkommene Puppen geworden, tragische oder kokette, heroische oder perverse, aber immer Puppen, deren Ton jeder schon auswendig wußte. Nun traten bei Antoine Schauspieler auf, die dadurch wirken wollten, daß sie gar keine Schauspieler waren, das Metier verwarfen und genau so wie sie sich im gewöhnlichen Leben betrugen, unverändert auf die Bühne kamen. Diese zwei Arten der darstellenden Kunst, jene extreme Schauspielerei, durch welche der Schauspieler allmählich zur vollkommenen Puppe geworden war, und diese rüde Natürlichkeit verbindet die Réjane, indem sie ihre Gestalten mit allen Listen und Kniffen des Metiers einführt, aber dann, wenn die große Szene kommt, alle Routine, alle Konvention, alles, was „Theater" ist, mit einer wahren Wut von sich wirft, sich schüttelt, sich reckt und nun erst, von der verhaßten Maske befreit, tief aufatmend, das wahre Gesicht der Leidenschaft zeigt. In solchen Augenblicken kann sie manchmal fast die ganz große tragische Wirkung erreichen. Es ist dann, wie wenn in einem Salon bei sehr eleganten, sehr geschminkten, sehr verlogenen Leuten plötzlich die Türen aufgerissen würden und es stürzten von der Gasse Bettler und Räuber empört herein.

Drücken wir es in einem einzigen Satze aus,

den Mendès einmal von ihr geſagt hat: Sie iſt toute la Parisienne et toute la femme dans toute la Parisienne. Die Pariſerin war im zweiten Empire (wie ſchon früher einmal: in der Regence) ein durchaus künſtliches Geſchöpf geworden. Geſchöpf kann man es eigentlich gar nicht mehr nennen: ſie war nur noch ein vollkommenes Kunſtwerk. Es galt nun, dieſes letzte Raffinement noch zu überbieten. Aber wie? Durch einen pikanten Zuſatz von der Gaſſe; und bald wurde aus der Gaſſe manchmal die Goſſe. Was die Pariſerin des Empire war, das will die elegante Pariſerin von heute nur ſpielen, will es nur ſcheinen und man ſoll merken, daß es bloß ein Schein, daß es ein bloßes Spiel iſt, hinter welchem noch alle ungebrochenen Inſtinkte der Menſchheit lauern. Durch irgend ein Wort des Argot oder eine Grimaſſe, mit welcher ſie plötzlich die Anmut ihrer Haltung mutwillig zerſtört, deutet uns die Pariſerin an: „Dies alles, was du hier ſiehſt, meine Grazie, meine Feinheit, mein Geiſt, alles, was du an mir bewunderſt, iſt nur Kunſt. Hüte dich, daß ich nicht einmal ungeduldig werde! Ich wünſche dir nicht, mich zu ſehen, wenn ich meine Ziviliſation abgelegt habe: denn dann rede ich und denke ich und fühle ich und bin ich wie meine Köchin.“ Das iſt es, was die Réjane in ihren höchſten Momenten darſtellt: die Köchin, die die Dame überwältigt, zur größten Freude der Dame.

16. Oktober 1901.

Die „Zaza“ hat eigentlich genau dasselbe Thema wie die „Camelliendame“. Auch hier wird uns l'amour régénerateur gezeigt, stark genug, um zu refaire une virginité. Nur geschieht dies hier mit einigem Spott, und wir sehen, wie die „Vergangenheit“ im Ton, in allen Allüren doch immer wieder herausbricht. Die deutschen Darstellerinnen der Rolle verwischen das freilich; sie haben offenbar Angst, unsympathisch zu werden und dann im dritten Akt nicht wirken zu können — auf diesen sehen sie es besonders ab, hier machen sie, wie es im Jargon heißt, die „ganze Gemütskiste“ auf. Die Réjane ist klüger: sie zeigt mit einer Verwegenheit, die bis dicht an die Grenze geht, die verlumpte Diva eines beuglant de province: heiser, mit brüsken und rüden Gesten, abgelebt, roh, grimassierend, an irgend eine Figur von Steinlen oder Leandre erinnernd; und wenn sie dann, schon im zweiten Akt in der Szene mit Cascart, auf einmal vor sich hinschaut und leise aufschluchzt und dann gar im dritten, in der Szene mit dem Kinde, dicke Tränen weint, so ist das gerade durch den Kontrast zu der Frechheit, die sie eben noch hatte, von einer Wirkung, die einen fast die Verlogenheit der ganzen Situation vergessen läßt. Und wie weiß sie jeden Satz, jede Wendung, selbst das banalste Wort des Autors mimisch zu beleben! Wie charakterisiert sie schon durch den Gang, oft durch eine bloßen Blick, ja durch

einen Griff ins Haar, der genügt, uns den ganzen Leichtsinn des liederlichen Geschöpfes zu zeigen! Und wie hört sie zu! Es ist doch ein Vergnügen, wenn jemand sein Metier ordentlich kann — wenn die deutschen Schauspieler das auch nicht zugeben wollen. Übrigens scheint auch ihre Truppe eine ganz tüchtige zu sein: Herr Numès war ein vortrefflicher Cascart und Herr Dubosc gab den Bernard mit Geschmack und Takt.*)

* * *

18. Oktober 1901.

Die Réjane hat gestern die „Parisienne" und einen reizenden kleinen Akt von Meilhac und Halévy, „Lolotte", gespielt. Die „Parisienne" verdankt es ja nur ihr, daß sie noch lebt. Sie war schon eingesargt und feierlich bestattet, da kam die Réjane und grub sie wieder aus. Es wäre überhaupt verlockend, einmal ihre Beziehungen zur Literatur zu schildern. Goncourt hat erzählt, wie sie gern, wenn sie ausfährt, um ihre Kommissionen zu besorgen, einen jungen Dichter im Wagen mitnimmt, der ihr nun auf der Fahrt zur Schneiderin einen Akt vorliest und dann geduldig unten wartet, während sie probiert, und ihr endlich auf der Fahrt zur Modistin den nächsten Akt versetzt. Unter den jungen Leuten, die heute

*) Dies ist die berühmt gewordene Kritik, über welche sich einige Schauspieler des „Deutschen Volkstheaters" so grimmig erbosten, daß sie, Frau Odilon und Herr Weisse an der Spitze, ihren Direktor ersuchten, „sie in Stücken von Hermann Bahr nicht mehr auftreten zu lassen".

berühmt sind, ist kaum einer, der nicht einst so bei ihr gesessen, ihren klugen Rat angehört und ihre Wünsche befolgt hätte. Man lese aber auch bei Goncourt nach, mit welcher Energie sie sich, einmal für eine Rolle entflammt, selbst gegen das Publikum einsetzt. In den stürmischen Aufführungen der „Germinie Lacerteux" hat sie Abend für Abend förmlich Brust an Brust mit dem Hasse und der Wut der entrüsteten Leute gerungen. Es scheint sogar, daß sie das reizt. Sie hat ihren sehr persönlichen Geschmack, den sie dem Publikum aufzwingen will und der ihr wichtiger ist als die sogenannte „sichere Rolle". So wagte sie sich denn auch an die „Parisienne", die, bei allem Enthusiasmus der Kenner, dem großen Publikum nicht gefallen hatte. Da kein Direktor für das Experiment zu haben war, nahm sie sich Antoine und zwei Amateure und führte das durchgefallene Stück in einem Salon auf: mit solchem Erfolge, daß nun auf einmal auch die Direktoren wieder Mut bekamen. Sie hat aber freilich auch alles für die Rolle. Vor allem scheint sie die einzige zu sein, die versteht, was der Dichter eigentlich will: darstellen, daß jemand seiner Gesinnung nach ein durchaus anständiger Mensch sein und dabei in aller Ruhe, ohne es eigentlich überhaupt zu bemerken, ganz abscheuliche Handlungen begehen kann. Daher hat sie allein auch den überzeugten Ton von sicherer Unschuld für diese grausamen Worte, diese, wie Lemaître es gut definiert

hat, »énormités morales que des gens d'excellente éducation et qui ne sont point des coquins débitent d'un air tranquille; qui vous ouvrent des jours subits jusque dans les dernières profondeurs de la sottise et de l'hypocrisie humaine, et qui font qu'on rentre en soimême avec effarement, qu'on se demande si on ne les dirait pas, ces mots-là, et qu'on n'est plus bien sûr d'être un honnête homme«. Dazu gehört freilich auch die ganz einzige Technik, die ihr erlaubt, sozusagen einen doppelten Text zu spielen: den geschriebenen mit den Worten, den sie spricht, und einen zweiten zwischen den Zeilen verborgenen mit den Blicken, durch die sie ihre innere Stimmung verrät. — Lolotte ist eine kleine Schauspielerin, die zu einer Baronin kommt, um ihr Unterricht in den Künsten des Theaters zu geben, da die Baronin in einer Wohltätigkeitsvorstellung mitwirken soll. Der Scherz ruht auf dem Kontrast zwischen der kleinen Schauspielerin, die sich gern das Air einer großen Dame geben möchte, und der Baronin, die wieder den Ehrgeiz hat, möglichst „Einer vom Theater" zu gleichen. Also, wie Mendès gesagt hat: „Le salon mondain et le boudoir cabotin" zierlich nebeneinander, noch pikanter dadurch, daß Lolotte die Geliebte eines Herrn von Croisilles ist, mit dem auch die Baronin immer gern ein bißchen geflirtet hat. Die Rolle der Lolotte ist gleichsam ein Auszug aus allen Künsten der Réjane, die hier in ein paar Minuten alle ihre verwegenen Scherze

zeigen kann, ihren vollendeten Takt in der Frechheit und ihre Bravour, jedes harmlose Wort durch einen leichten Nebenton, durch einen verschmitzten Blick in einen Witz zu verwandeln. Im ersten Stücke sekundieren ihr die Herren Dubosc und Numès außerordentlich geschickt, ohne freilich die lugubre Komik Antoines und das Behagen des Herrn Dumeny zu erreichen, die wir vor ein paar Jahren in diesen Rollen hier gesehen haben. Im zweiten stehen Frau Andral und wieder Herr Dubosc, der mit seiner einfachen Herzlichkeit manchmal an Ando erinnert, neben ihr.

* * *

19. Oktober 1901.

Die Réjane gab gestern die „Sapho", die man ja schon vor zwei Jahren im Raimund-Theater von ihr gesehen hat. Auch dieses Stück ist von ihr gerettet und neu belebt worden. Es war zuerst, am 18. Dezember 1885, im Gymnase gegeben worden, mit gutem Erfolge, der sich aber doch nicht behaupten konnte. Die Hading interessierte in der Rolle, man empfand auch den starken Reiz der petits riens, aus welchen sich das Stück zusammensetzt, aber das große Publikum schien doch die „spannende" Handlung mit den üblichen Intriguen und Peripetien zu vermissen. Da nahm die Réjane es wieder auf, am 12. November 1892, im Grand Théâtre, in das Porel das alte Edentheater verwandelt hatte. Die Proben waren sehr merkwürdig. Die Arbeiter, die

das Haus zu adaptieren hatten, waren nicht fertig geworden, und noch zwei Tage vor der Première wurde, während man auf der Bühne übte, im Saale gehämmert und geklopft, überall waren, um die Wände auszutrocknen, Pfannen mit Kohlen aufgestellt, so daß man vor Rauch und Dunst kaum atmen konnte, und Porel mußte die Handwerker manchmal um eine Pause ersuchen, eine ganz kleine Pause von zwei Minuten, um nur etwas sagen zu können, weil man sonst sein eigenes Wort nicht verstand. So verging der letzte Tag und abends war die Generalprobe. Trotzdem wirkte die Réjane schon auf dieser so stark, daß Goncourt in sein Tagebuch schrieb: „Jamais on n'a joué l'amour comme cela." Und Frau Daudet war von der furchtbaren Wahrheit, mit der sie die Leidenschaft ausdrückt, so erschüttert und entsetzt, daß sie es nicht wagte, ihren Sohn zur Aufführung mitzunehmen. Seither ist das Stück im Repertoire geblieben, so sehr sich auch inzwischen der Geschmack verändert hat und wir wieder gelernt haben, eine festere dramatische Form zu verlangen, immer noch mächtig durch den tragischen Akzent, den die Réjane dieser im Grunde fast banalen Geschichte eines collage zu geben weiß. Sieht man sie, so vergißt man alle Defekte des Stückes: sie spielt den ganzen Zauber des wunderbaren Romans hinein. — Mit der undankbaren Rolle des Jean fand sich Herr Normant taktvoll ab und Herr Dubosc gab in seiner Erzählung im vierten Akt ein wahres Muster von

einfacher, ganz unſentimentaler und darum deſto wirkſamerer Ergriffenheit.

20. Oktober 1901.

Die Réjane in „Sylvie ou la curieuse d'amour“ von Abel Hermant. Wir ſind im Parke eines Schloſſes bei Verſailles, das dem Marquis von Beauvoiſin gehört. Der Marquis iſt ein fröhlicher Libertin, ſehr elegant, ſchon ein bischen verlebt und ganz der lockeren Philoſophie des ancien régime ergeben. Er kümmert ſich nicht viel um ſeine junge Frau, die kleine Sylvie; er hat ſie zur Marquiſe gemacht, um ſich dann ſogleich wieder ſeinen Freundinnen zuzuwenden. Sie findet das ganz in der Ordnung, indem ſie meint, wie uns der Vormund erzählt, „que Dieu lui-même s'est reposé le septième jour, qu'apparemment le marquis travaille fort avec ses maîtresses six jours de la semaine, car il fait ses dimanches avec notre Sylvie“. Sie wünſcht es ſich gar nicht anders, da cet odieux corps à corps wenig nach ihrem Geſchmacke iſt. Nun ſoll der Marquis in einer Miſſion, die ihm der König anvertraut, nach Deutſchland verreiſen und will ſie mitnehmen, um ſie dort in Sicherheit zu bringen, bis daheim wieder Ordnung und Ruhe geworden ſein wird — wir ſind ja im Jahre 1789, gerade am 14. Juli. Aber ſie iſt nicht da. Der Marquis macht es kurz, nimmt vier feſte Männer

und trägt ihnen auf, ſie zu holen; wenn es ſein muß, mit Gewalt. Da kommt auch ſchon ſein Verwalter Tailleſer mit der Meldung, ſie ſei da, ſein Herr möge nur nicht erſchrecken, weil ſie etwas derangiert iſt. Die Männer haben ſie zuerſt in ihrem Hotel nicht gefunden, und als ſie endlich kam, war ſie ohne Hut und faſt ohne Kleider, von einem jungen Menſchen begleitet, der von Pulver ganz geſchwärzt und halb nackt war. Sie iſt nämlich auf der Straße in einen Schwarm von Megären geraten, bedroht und angepackt, aber glücklich von jenem Jüngling befreit worden, der eben an der Spitze einer raſenden Schar von der Erſtürmung der Baſtille kam und in dem ſie ihren Milchbruder Henri erkannt hat. Mit ihm hat ſie als Kind ſchon geſpielt und er iſt der erſte geweſen, für den ſich das kleine Herz des Mädchens geregt hat. Jetzt, wo ſie in ihm einen conquérant, einen Heros und ihren Retter ſieht, wird ſie gar vor Leidenſchaft völlig toll. Der Marquis erkennt die Situation und fügt ſich heiter. Er will gar nicht ſtören, er erbittet ſich nur die Gnade, ihnen Geſellſchaft leiſten und mit ihnen ſoupieren zu dürfen. „Monsieur, vous êtes la bonté même", ſagt Sylvie. Aber der Marquis verſichert: „J'ai seulement de la raison et de la philosophie." Und ſie ſoupieren. Der Marquis plaudert mit vielem Geiſte, Sylvie unterhält ſich, nur der arme Henri langweilt ſich etwas, und da er von den Aufregungen des Tages recht müde iſt, ſchläft er ein. Sylvie findet das recht

unpaſſend. Aber der Marquis erhebt ſich und erklärt galant: „Madame, je sais vivre: en cette extrémité, je dois vous offrir de prendre sa place.“ Sylvie ſchwankt, aber Henri ſchläft ſo feſt, und die Flöte, die der Marquis bläſt, klingt ſo ſüß, daß ſie mit einem leichten Seufzer den Geliebten verläßt, um dem Gatten zu folgen: denn ſie iſt neugierig. Der zweite Akt ſpielt vier Jahre ſpäter, 1793, mitten im Schrecken. Sylvie hat ſich von ihrem Manne ſcheiden laſſen, die ſüße Flöte klingt nicht mehr. Sie kehrt aus Deutſchland auf das Schloß zurück, auf welchem ſich inzwiſchen jener Verwalter Taillefer, der öffentlicher Ankläger geworden iſt, und der Pächter Nicolas Gagnon als Herren eingerichtet haben. Sie findet hier ihren Henri wieder, der vor Freude über ihren Anblick erkrankt. Sie pflegt ihn und wartet nur, bis er geneſen ſein wird. Bevor er aber noch wieder genug geſund iſt, verliebt ſich der Pächter in ſie, und ſie wehrt ihn nicht gerade ab. Es geht ihr eben immer ſo, daß, wenn ſie jemanden recht liebt, dieſe überreiche Liebe auch auf die anderen überſtrömt: „Cela déborde, tout le voisinage en est éclaboussé. Je t'aime trop, mon Henri, maître Nicolas en profite.“ Du liebſt ihn nicht, aber Du biſt neugierig auf ihn, klagt Henri. Nur genügt das dem Pächter nicht, er will mehr. Er will ſie zur Frau, um ſich dadurch auch den Beſitz des Schloſſes zu ſichern; und nun ſind ja alle Menſchen gleich! Aber Sylvie lacht ihn aus: „Moi aussi,

j'ai des principes d'égalité ... sur ce chapitre-là du moins, et je ne serais pas la première femme bien née qui ait jeté les yeux sur un valet. Mais l'épouser, cela est buffon.“ Doch er iſt nicht der Mann, ſich abſchrecken zu laſſen. Er hetzt den Pöbel des Dorfes gegen ſie auf, und wie ſie ſeine Entſchloſſenheit ſieht und ſeine rohe Fauſt fühlt, wird ſie wieder — neugierig. Der arme Henri läßt ſich anwerben und zieht in den Krieg. Sie warnt ihren Gatten noch: „Je te dis que j'en aime un autre!“ Aber der kennt ſie beſſer: Peut-être, mais en ce moment c'est moi que tu veux. Und es entwickelt ſich der Neugierde zweiter Fall. Dritter Akt, ſechzehn Jahre ſpäter, 1809, in Paris. Sylvie iſt natürlich ſchon längſt nicht mehr Madame Gagnon; ſie hat auch ihren zweiten Gatten ſchon nach ein paar Tagen verlaſſen. Sie lebt jetzt am Hofe, als Ehrendame der Kaiſerin. Da befiehlt ihr der Kaiſer, ſich wieder zu vermählen, mit einem ſeiner Marſchälle, den er eben zum Herzog von Spalato ernannt hat. Dies iſt nämlich der Sohn jenes Tailleſer, der einſt das Schloß des Marquis verwaltet, es dann von Gagnon, der jetzt in Italien lebt, gekauft und nun ſeinem glorreichen Jungen vermacht hat. Wenn ſie dieſen zum Manne nimmt, gelangt der alte Beſitz auf die einfachſte Weiſe an ſie zurück, meint der Kaiſer. Sie willigt ein. Sie iſt ſehr für das Militär. Sie ſagt zu ihrer Vertrauten: „Vois-tu, les sentiments ont suivi les vicissitudes de la politique. La Terreur a enfanté des

passions, le directoire y a jeté l'anarchie, mais César rétablira l'ordre. Gertrude, mon coeur souhaite un maître. Il me le faut despotique, il me le faut glorieux, en un mot, il me le faut militaire.“ Schon wird auch der Bote des Marſchalls gemeldet, der Oberſt Baron Souberbielle. Er tritt ein, Sylvie ſchreit auf: denn der Oberſt iſt natürlich kein anderer als Henri. Und nun ſpielt ſich eine in ihrer Verwirrung von Ironie und leichter Schwermut ganz entzückende Szene ab, auf der es wie ein leiſer goldiger Schimmer vom Geiſte des Stendhal liegt. Sylvie erklärt, ihn immer noch zu lieben. Aber Henri klagt ſie an: „Tu n'es qu'une curieuse d'amour, tu n'as jamais aimé . . . tu es condamnée au libertinage pour avoir méconnu qu'il est le triste privilège des hommes; tu es déchue de ton sexe!“ Aber trotzdem — wie werden ſie ſich jetzt lieben, endlich! Da hört man Lärm von der Straße, der Marſchall iſt da, er ſtürmt herauf, ſie ſoll einpacken und gleich mit ihm fort, nach Italien. Sie findet ihn etwas brüsk. Aber er: „Vous n'espérez pas que je vous conte fleurette? Mais je suis bon pour le reste.“ Und vorwärts! Er weiß, wie ſie ihre früheren Männer behandelt hat; das ſoll ſie ſich bei ihm nicht einfallen laſſen. Vorwärts! „Aber laſſen Sie mich wenigſtens meine Schuhe anziehen“, fleht ſie. Er iſt unerbittlich: Wir werden auf der Reiſe welche kaufen; vorwärts! Und im Wagen beginnt der Neugierde dritter Fall. Armer Henri! Vierter Akt,

ein paar Tage ſpäter, Venedig, Karneval. Der Zufall führt Sylvie und ihren dritten Gatten mit ihrem erſten und ihrem zweiten Gatten zuſammen. Sie hat für jeden noch ſo viel Neugierde bewahrt, daß ſie jeden heimlich zu ſich beſtellt. Da kommt ihr Henri aus Paris nach, und endlich ſind ſie einmal allein und ſind zum erſten Male ſeit zwanzig Jahren ungeſtört. Die Neugierde verſtummt, die Liebe kann ſich endlich erfüllen.

Frank Wedekind.

(Zu ſeinem Debut im Theater an der Wien.)

I.

Frank Wedekind*) wird jetzt viel genannt, aber die deutſche Kritik iſt in einiger Verlegenheit, was ſie denn eigentlich mit ihm anfangen ſoll. Diejenigen, wie er einmal geſagt: „die dafür bezahlt werden, daß ſie wiſſen, was gut und was ſchlecht iſt", wenden ſich beklommen von ihm ab. Er paßt in ihre Rubriken, in ihre „Richtungen" nicht. Er iſt zu leidenſchaftlich, um ein Spötter, zu frech, um ein Schwärmer zu ſein, und indem er auf die ganze Kunſt pfeift, hat er doch den Ernſt der großen Artiſten. Witz und Tiefe, eine verwegene Luſt am Häßlichen, ja Gemeinen, bei der reinſten Empfindung

*) „Frühlings Erwachen", bei Cäſar Schmidt in Zürich; „Die Fürſtin Ruſſalka", „Der Erdgeiſt", „Der Kammerſänger", „Die junge Welt", „Der Liebestrank" und „Marquis von Keith", bei Albert Langen in München.

für das Schöne, Ingrimm und Sehnſucht — man erſchrickt vor ſolchen Kontraſten. Es ſei „Hyſterie", er ſoll „pervers", ſoll wohl gar ein „Sataniſt" ſein und man iſt am Ende froh, ſich mit einer artigen, faſt ſcheuen Verbeugung vor ſeinem Talent, das ja nun einmal nicht mehr abgeleugnet werden kann, von dieſer „ſchlimmen, giftigen und verſeuchten" Kunſt zu entfernen. Auch meint man wohl, er ſtöre unſere Entwicklung, die gerade jetzt Ruhe, Ordnung und Reinheit zu erreichen verlange. Ich aber glaube, daß uns, eben weil wir um ein freies und frohes Gefühl des Lebens zu ringen begehren, ſeine grinſende und tückiſche Art notwendig ſei, wenn wir nicht dieſelben Pedanten werden wollen wie damals die verhaßten Epigonen. Es lockt uns, „harmoniſch" zu ſein; wir wollen das ſtrenge Geſetz, die ſchöne Sitte erfüllen; „Kultur" ſei der Sinn der Menſchheit. Um aber das Glück des Geſetzes und der Sitte erſt zu empfinden, muß uns bewußt ſein, daß ſie immer bedroht ſind. Die große Schönheit der griechiſchen Exiſtenz war es, daß ſie ſich gegen die Perſer zu verteidigen hatte, und der leidenſchaftlichen Anmut der Renaiſſance ſieht man es an, daß damals immer ein Feind vor den Toren lag, lauernd, ſie zu zerſtören. Jede Kultur verwelkt, wenn ſie ſich ſicher glaubt. Sie darf nie vergeſſen, daß ſie nur ein Ausraſten von der Wildheit iſt, die jeden Augenblick, wie ein ſchlecht gezähmtes Tier, ſich wieder losreißen kann. Dieſe Empfindung, immer auf der Hut ſein zu müſſen, iſt es allein, die die Kraft und

die Frische einer Kultur erhält. Es muß immer wieder drohend gezeigt werden, was ohne sie wäre, damit wir uns, entsetzt, um sie scharen. Der erste Mensch, der sich vom Tiere losgerungen hat, mag einen ungeheuren Stolz auf seine Tat empfunden haben. Uns ist das Menschliche zu geläufig und zu leicht geworden. Es müßte erst einmal ein Unmensch unter uns treten, um uns den Menschen verehren zu lehren. Dazu erfanden die Griechen die Tragödie, um zu zeigen, was geschieht, wenn es ein Vermessener wagt, das Gesetz zu verachten, damit das Volk, heimkehrend, aufatmete, sich wieder im Schutze der Sitte und der Ordnung zu finden. Der Othello sagt: „Dann kehrt das Chaos wieder". Eine Kultur, die sich behaupten will, muß in der Ferne immer das Chaos wie eine finster drohende Wolke am Himmel sehen.

Stark ausgedrückt: Wedekind ist der Unmensch unter uns, der sich sehnt, menschlich zu werden; er läßt uns das Chaos erblicken.

Oder einfacher: er ist der Idealist à rebours, der uns das Ideal nicht flehentlich aufschmeicheln will, sondern es uns entzieht, daß wir wie Ertrinkende danach greifen.

II.

Es wird erzählt,*) daß in den letzten Tagen des Empire bei einem Feste in den Tuilerien unter den

*) Henri Lassere in der Einleitung zu L'homme von Ernest Hello. Seite 10.

Siegern über Europa und den schönsten Frauen, welche den schrecklichen Kaiser umgaben, der kleine König von Rom traurig auf einem kostbaren Teppich saß, während draußen am Quai, durch das ungeheure Fenster zu sehen, schmutzige Buben durch die Lachen wateten. Der kleine König schien mißvergnügt. Der große Kaiser trat zu ihm: „Was hast du, mein Sohn?"

„Alles das," sagte das Kind, „alles das langweilt mich"; und es zeigte verächtlich auf die Statuen und Bilder im Saale.

„Alles das," sagte der Kaiser, „das ist die Kunst."

„Alles das," wiederholte das Kind, „langweilt mich"; und es zeigte auf die Helden um den Kaiser.

„Alles das," sagte der Kaiser, „das ist der Ruhm."

„Alles das," wiederholte das Kind noch einmal, „langweilt mich"; und es zeigte auf die schönen Frauen, die lächelten.

„Alles das, das ist die Schönheit. Was will denn dein vermessener Ehrgeiz? Was willst du?" sagte der allmächtige Kaiser und berührte das blonde Gesicht des Knaben.

„Vater," antwortete das Kind, indem es den kleinen Arm zum Fenster ausstreckte, „Vater, ich möchte mich lieber auch in diesem schönen Kot wälzen!"

Die Franzosen nennen das „la nostalgie de la fange". Man lese darüber Baudelaire nach. Ge-

ſittete Leute werden freilich ungehalten ſein, wenn man ſie mit dem kleinen König von Rom vergleicht. Sie geſtehen es ſich nicht ein. Es iſt aber kaum zu leugnen, daß man mitunter anſtändigen Frauen begegnet, die es nur mit einem leiſen Bedauern ſind, und das Laſter, das ſie verabſcheuen, insgeheim faſt ein wenig beneiden. Man drückt das artig aus, indem man ihnen romantiſche Neigungen nachſagt. Gar ſo ſelten können ſie nicht ſein, da es eine eigene Literatur gibt, die von ihnen lebt. Dieſe, von den galanten Autoren des Rokoko bis auf Marcel Prevoſt, zeigt das Laſter ſo, wie der kleine König von Rom den Kot durch das Fenſter ſah: ſie läßt es in der Sonne glänzen.

Der Kaiſer hätte dem König die Hoſe ausziehen und ihn hinausjagen können. Das Kind wäre zurückgekommen, ſehr froh, ſeinen warmen Teppich zu finden.

Dies tut Wedekind: Mitten in einer Literatur, die mit einem aufgeputzten und koketten, für die ſchöne Leſerin reizend appretierten Laſter zu tändeln liebt, zeigt er es, wie es wirklich iſt: platt, elend und ſtupid. Er iſt endlich einer, der nicht den Reſpekt der Tugendhaften vor der Sünde hat, er deckt den Schwindel auf, der in den Romanen mit ihr getrieben wird, er reißt ihr den geheimnisvollen dämoniſchen Reiz ab, in den die Hyſterie ſie gehüllt hat. Durch ſeine berühmten Balladen („Ein junges Mädchen kam nach Baden, Brigitte B. war ſie genannt" und „Schimmernd fülle ſich der Teller, ſchim-

mernd bis zum Rand hinan") und durch den entſetzlichen „Erdgeiſt" läuft ſie wie ein ſchmieriges Bettelkind mit nackten Füßen. Und man iſt da dann doch ſehr froh, Strümpfe anzuhaben.

III.

Wir haben eine Zeit der großen Zerſtörungen hinter uns. Es war Mode, alles zu verneinen, alles zu vernichten. Iſt es wirklich groß, das Große? hat Ibſen gefragt. Und dann wurde gefragt: Iſt es wirklich ſchön, das Schöne, wirklich gut, das das Gute? Und endlich ſogar: Iſt es wirklich wahr, das Wahre? Als aber jeder Glaube gebrochen war, blieb nur der Aberglaube an das Laſter. Nein, ſagt Wedekind, wenn wir ſchon ſo tapfer ſind, dann wollen wir auch den Mut haben, uns einzugeſtehen, daß es mit dem Laſter auch nichts iſt. Seine „Poeſie" exiſtiert nur in der Einbildung der Philiſter. Es iſt banal wie eine „Muritat".

Was aber nun? Soll das Zeitalter den verlornen Sohn ſpielen? Einfach eingeſtehen, daß wir gefehlt haben? Zurückkriechen? Die Götter aufrichten, die wir geſtürzt haben? Und bekennen, daß der Menſch die ſchönen Täuſchungen nicht entbehren kann? Kläglich dort enden, wo wir ſo vermeſſen begonnen haben?

Wozu wäre dann das ungeheure Ringen geweſen?

Die Geſetze hatten ſozuſagen ihr gutes Gewiſſen verloren. Wenn man das neunzehnte Jahrhundert

einmal definieren wird, wird man finden, daß ſeine Menſchen kein Vertrauen mehr auf ihre eigenen Begriffe des Guten und des Schönen hatten. Sie mußten ihnen erſt entzogen werden, damit ihre Notwendigkeit erkannt wurde. Wir mußten erſt Barbaren werden, um zu empfinden, was Kultur iſt. Es ſind ſchließlich immer dieſelben ganz einfachen Dinge, um die ſich die Menſchheit urewig dreht, nenne ſie ſie nun Kunſt, Wiſſenſchaft oder Religon. Aber ſie müſſen immer erſt wieder von ihr entdeckt werden, damit ſie die Freude des Eroberers an ihnen habe und ſie hüten lerne, wie einen Schatz, für den viel Blut vergoſſen worden iſt.

Es iſt immer gefährlich, über einen Autor, der noch in der Entwicklung iſt, vorauszuſagen, wie ſich ſein Weſen beruhigen wird. Er kann ja geſtört werden; viele bleiben auf dem Wege liegen. Aber ich empfinde zu ſtark, was in Wedekind drängt, um es verſchweigen zu dürfen. Der banale „Übermenſch", der die verlotterte Phantaſie unſerer jungen Leute betört, dieſe „Kreuzung von Philoſoph und Pferdedieb", wie er ſeinen Marquis von Keith ſagen läßt, macht ihn ſo rabiat, daß er in dieſem Zorn einen anderen Menſchen der Zukunft entwerfen wird, ſo ſicher, ſo ſelbſtbeherrſcht und ſo milde, als jener wirr und wüſt iſt.

Ich vermute das nach einer ganz merkwürdigen kleinen Geſchichte in der „Fürſtin Ruſſalka". Sie heißt „Die Liebe auf den erſten Blick" und iſt eigentlich nur ein Geſpräch zwiſchen einem Mädchen und

einem Manne. Er wirbt um das Fräulein. Es antwortet: „Sie kennen mich ja gar nicht!“ Ihm genügt es aber, daß er ſie geſehen hat, weil es „zwiſchen dem äußeren und dem inneren Menſchen keinen Unterſchied gibt“. Nach dem Gange eines Menſchen laſſe ſich ſein ganzes Weſen erkennen. „Der Gang eines Menſchen hat ſeinen Rhythmus, der ſich in Worten nicht erklären, der ſich nur empfinden läßt. Aus dieſem Rhythmus gelingt es Ihnen bei einiger Übung mit Leichtigkeit, den ganzen Körper zu konſtruieren. Sie wiſſen mit vollſter Beſtimmtheit, ob eine Renaiſſancefigur, eine Rokokofigur, eine klaſſiſche Figur oder eine Figur fin de siècle vor ihnen hergeht. Sehr weſentlich dabei iſt, ob die Bewegungslinie, vom Ohrläppchen bis zur Ferſe hinunter, als gleichmäßige Welle verläuft oder über der Hüfte abbricht. Wenn ſie über der Hüfte abbricht, haben ſie keine einheitliche Natur vor ſich, und es läßt ſich das durch den faltenreichſten Mantel hindurch feſtſtellen. — Wenn Sie ſich nun über den Körper völlig klar geworden, denken Sie ſich den entſprechenden Geſichtsausdruck hinzu, vor allem den Mund und die Naſe. Man kann in der Tat aus dem Schritt einer Dame eruieren, ob ſie eine Stumpfnaſe oder eine gebogene Naſe, ob ſie volle Lippen oder ſchmale Lippen hat. Und dann wiſſen Sie auch ſchon mit vollſter Beſtimmtheit, ob die Dame, wenn ſie Sie kennte, Sie verſtehen und lieben würde oder nicht; ob die Dame Ihr Fall wäre, ob Sie ſie lieben würden oder nicht. — Aus alledem erkennen Sie nicht,

ob eine Prinzeſſin oder eine Bettlerin, eine Köchin oder eine Millionärin vor Ihnen hergeht, aber den Schlag des Menſchen erkennen Sie daraus, äußerlich wie innerlich, und wiſſen dann, ob Sie es mit einer freien oder beſchränkten, einer reichen oder einer armen Natur zu tun haben. Und wenn Sie dann Ihre Schritte beſchleunigen, wenn Sie dicht an der Perſon vorbeigehen, dann werden Sie in ſo und ſo viel Fällen finden, daß Sie . . ."

„Sich getäuſcht haben, mein Herr!"

„Daß ich mich getäuſcht habe, mein Fräulein. Und dann weiß ich, daß ich an ein raſſeloſes Geſchöpf geraten bin, das mich, ebenſo wie hier, mein ganzes Leben hindurch täuſchen, belügen und betrügen würde und bei dem für alle Liebesmüh' nichts als Undank zu holen wäre; und ich gehe ſo raſch wie möglich meiner Wege. Denn von ſolchen Naturen, mein Fräulein, muß man ſich fernhalten, mag man in der Welt anſtreben, was man will; man wird immer nur Mißgeſchick bei ihnen ernten. Die Sterne lügen nicht. Wo ſie lügen, iſt vor allem kein Himmel, ſondern Teufelsſpuk. Das iſt das Charakteriſtiſche bei den Menſchen, welche Raſſe beſitzen, daß ſie einheitlich ſind in Seele und Leib, in Kopf und Gliedern, ſo daß ſich aus einer Bewegung der Hand — wie Sie jetzt machen — das Gefühl im Herzen erraten läßt, daß ſie aus einem Gedanken heraus geſchaffen ſind, daß ſie Kunſtwerke ſind, in dem Sinne, wie es jede große Kunſtſchöpfung ſein ſoll."

In dieſen paar Worten, ſo paradox ſie tun, iſt

eigentlich eine ganze Moral enthalten: die Moral des ſtolzen Menſchen von guter Form, auf den wir hoffen.

17. November 1901.

Stürmiſcher Applaus, heftiges Ziſchen, fanatiſche Begeiſterung, hämiſche Erbitterung, eine förmliche Schlacht zwiſchen den Parteien, die beide mitunter alle Beſinnung zu verlieren ſchienen — das war der erſte Abend des Jung-Wiener-Theaters zum lieben Auguſtin. Es fing ſehr ernſt, faſt feierlich an: mit „Des Sängers Fluch", Muſik von Schumann, ſzeniſch eingerichtet von Hugo Felix. Eine ſolche Dramatiſierung einer Ballade läßt ſich ja gewiß äſthetiſch anfechten; gibt man ſie aber einmal zu, ſo muß man bekennen, daß ſie nicht leicht mit mehr Geſchmack und künſtleriſcher Feinheit ausgeführt werden kann, als es hier geſchah: die drei Dekorationen von Gilbert Lehner ſind jede für ſich ein wahres Wunder an Stimmung, und der Wechſel der Beleuchtung, die ſonſt in unſeren Theatern meiſtens eine ganz rohe iſt, war mit einem wunderbaren rhythmiſchen Feingefühl den Wendungen der Dichtung angepaßt. Das Ganze ſchien ſtark zu wirken; Herr Chriſtoff, Herr Streitmann, Herr v. Mathieu und Fräulein Frank wurden gerufen, und mit ihnen mußte der Direktor Herr Felix Salten erſcheinen. Die zweite Abteilung begann mit Hafiſa, Gedicht

von Friedrich Bodenstedt, Musik von Bogumil Zepler; Kolo Moser hat dazu einen entzückenden kleinen Raum komponiert, ganz einfach, nur ein weißes Velum und ein paar zarte Linien als Ornament; und da tanzt nun eine höchst graziöse Person, Fräulein Olga Sartori, so leicht, so fein, mit solcher Anmut, daß es wie ein leise vor der Seele schwebender Traum an schwülem, schwülem Sommernachmittage wirkt. Es folgten „Sechs, sieben oder acht", Gedicht von Jacobowsky, Musik von Ignaz Brüll, und „Laridah", das richtige Bummellied von Otto Julius Bierbaum, Musik von Hugo Felix, vorgetragen von Herrn Christoff, der durch seine frische Stimme und sein liebenswürdig zutrauliches Wesen sogleich das Publikum gewann. Aber jetzt kam Frank Wedekind. Nun, über seine ganz merkwürdige und schillernde Natur, die allen kritischen Finessen immer wieder entwischt, habe ich ja neulich einmal in einem langen Feuilleton gesprochen. Er ist vielleicht die interessanteste Erscheinung der ganzen deutschen Literatur von heute, fast unheimlich für jeden, der nicht einmal selbst in die Abgründe der Menschheit gesehen und ihren Anblick ertragen gelernt hat. Persönlich ist er nun eigentlich noch seltsamer als in seinen Werken: anscheinend fast schüchtern im Auftreten, freundlich, recht behäbig, wozu aber das Maskenhafte der starren Miene, der kalte Blick der grausamen Augen und ein gieriger Zug um die bösen Lippen gar nicht recht stimmen will. Und nun be-

ginnt er ſeine berühmten cyniſchen Lieder, „Brigitte B.“ und „Ilſe“, zu ſingen, mit einer unendlich wehmütigen, wie reuig klagenden Stimme, dabei aber ſo meſſerſcharf artikulierend, als hätte er die boshafteſten Witze zu erzählen. Ich muß geſtehen: für mich hat dieſe vieldeutig aus Ironie, Härte und Sehnſucht zuſammengemiſchte Art einen ſolchen Reiz, daß ich ihm ſtundenlang zuhören könnte. Aber das Publikum ſchien er vielmehr zu revoltieren; es mochte ſeine Perſönlichkeit wohl auch ſpüren, aber in dem weiten Saale doch nicht ſtark genug, um ihr zu erliegen; es geriet ſozuſagen nur halb in die Hypnoſe, was im Theater immer das Gefährlichſte iſt und von der lauernden Oppoſition denn auch prompt benützt wurde, um die Stimmung zu verderben. Doch gelang es Fräulein Sartori und Herrn Matzler durch ein reizendes Duett vom „windigen Schneider“, Frau Nieſe durch einen brillant vorgetragenen allerliebſten geiſtreichen Scherz: „Der Seelenwanderer“ von Paul Schott, die Situation noch zu retten, und Herr Streitmann mußte das „Soldatenlied“ von Hugo Salus, Muſik von Hugo Felix, ſogar wiederholen. Dann aber eine Pauſe, eine ſehr lange, zu lange Pauſe. Man müßte überhaupt einmal eine eigene Dramaturgie der Pauſen ſchreiben. In den Pauſen gehen mit dem Publikum oft ganz überraſchende Verwandlungen vor: ein günſtiges kann in ſolchen zehn Minuten plötzlich zu einem feindlichen werden. Es war geſtern, als wäre plötzlich ein mot d'ordre

ausgeteilt worden. Plötzlich, um 9 Uhr, ſchienen auf einmal alle Leute einen Huſten bekommen zu haben, gerade ſo lange, als „Ahasver“ geſpielt wurde, von Georges Fragerolles und Henri Rivière, in Schattenbildern, deren man ſich von der graphiſchen Ausſtellung der Sezeſſion her entſinnt. Warum dieſe entzückend feinen und innigen Sachen geſtern ausgehuſtet und angelacht wurden, vermag ich nicht zu ergründen. Fragerolles und Rivière, die durch ſie ſeit zwölf Jahren ſo ziemlich in der ganzen Welt berühmt ſind, werden ſich übrigens zu tröſten wiſſen. Gleich darauf verſtand es jedoch Herr Natzler mit ſeinem „Mädchenreigen“, die Gunſt des Publikums wieder zu erzwingen, und ſchließlich hatte Frau Nieſe mit dem „Tanzlied“ von Leuthold und einem prachtvollen altöſterreichiſchen Bauernlied einen ſtürmiſchen Erfolg.

17. Dezember 1901.

Es gibt Leute, die vor der Saharet faſt erſchrecken. Die Leidenſchaft, ja Wut ihrer frenetiſchen Tänze iſt ihnen ſo fremd, daß ſie ſie ſich nicht erklären können. Dies ſei nicht mehr Kunſt, behaupten ſie, es ſei barbariſch, beinahe tieriſch. Die Künſtler aber, Maler oder Dichter, finden, daß ſie heute die Einzige iſt, die wirklich tanzt, während einem die anderen eigentlich nur etwas vorturnen. Als Otto Julius Bierbaum ſein berühmtes Manifeſt über die

„deutſchen Chanſons“ erließ, mit dem die hoch geprieſene, viel geſcholtene Überbrettelei begann, datierte er es: „München im Saharetmonat“. Das war wohl mehr als eine Laune, er empfand offenbar ſtark, wie ſehr ſich die Kunſt der auſtraliſchen Katze mit den Wünſchen der jungen Sänger berührt, und wenn er von jenen Liedern forderte, es müſſe in ihnen „das Schrille neben dem Zarten, das Ausgelaſſene neben dem Ernſten, heißes Gefühl neben Tändelei, Sentimentalität und Ironie nebeneinander ſtehen“, ſo ließe ſich eigentlich der von Grimaſſen zur Elegie überſpringende Tanz dieſer kindlichen Bachantin gar nicht beſſer definieren. Sie ſieht wie Mignon aus und tanzt Wedekind dazu. Unhöflich könnte man auch ſagen: indem ſie ſich wie ein Affe, ein reizend amuſanter Affe, benimmt, drückt ſie nebenher die zarteſten Gefühle aus. Und wir empfinden, was durch die ſinnloſen Exerzitien der Ballerinen allmählich ganz vergeſſen worden iſt: daß der wahre Tanz ein heiliger Taumel, ein „göttliches Raſen“ iſt, in welchem ſich die Seele von aller dumpfen Befangenheit befreit, „außer ſich gerät“ (Ekſtaſis nannten es die Griechen) und ſich nun mit dem Unendlichen vereint. Die thrakiſchen Weiber tanzten in den Wäldern zu den tief tönenden Flöten, um enthuſiaſtiſch, des Gottes voll, zu werden (man leſe darüber die ſchöne Schilderung bei Rohde in der Pſyche mit den Citaten aus Sophokles und Plato nach) — das iſt der Urſprung und der ewige Sinn der rhythmiſchen Kunſt. Und daß die Saharet bis-

weilen Momente hat, in welchen man sich daran endlich wieder erinnert, das ist es wohl, was ihr eine so seltsame Macht über künstlerisch geneigte Menschen gibt.

17. Jänner 1902.

Nach dem Berliner und unserem eigenen haben wir nun auch ein Pariser „Überbrettl" gesehen: die Yvette Guilbert bringt diesmal ein ganzes Cabaret mit und spielt uns ein bißchen Montmartre vor, freilich nicht den eigentlichen, unverfälschten, ursprünglichen des seligen Salis oder gar Aristide Bruants, der, in hohen Stiefeln und rotem Hemd gelassen durch seine Schänke schreitend, den Gast gleich mit cochon begrüßte, sondern einen für den Export, einen gelinderten, manierlichen, sogar recht schmachtenden, offenbar eigens für die guten Deutschen, die man sich in Paris wohl veilchenblauer und vergißmeinnichtiger denkt, als sie doch sind. Gleich Herr Gabriel Montoya, der zuerst in ein paar Worten des chat noir, seines turbulenten Stifters und der fröhlichen Runde von Künstlern und Sängern in der bunten Bude gedachte, schlug mit seinen wie umflorten Liedern eine Note leiser Melancholie an, die in allem Tändeln nie vergißt, daß die Liebe mit Bitternissen gemischt ist, und das blieb den ganzen Abend der Grundton: eine leichte stille Traurigkeit, die sich wiegt, wohl einmal zu lächeln versucht, aber keinen lauten Ton

zuläßt, eine Stimmung, wie wenn man zu stark gegessen und zu schwer geraucht hat, wie nach einem langen, langen Diner, wenn sich der Durst von Zigaretten, Kaffee und Chartreuse schwül vermischt .... und man lehnt sich in den Schatten zurück und es ist sehr angenehm, aber dann möchte man noch einmal das Fenster ein bißchen aufmachen können, um etwas frische Luft zu schöpfen. Das ist, wenn man schon an so liebenswürdigen Gästen etwas aussetzen darf, das Einzige, was uns ein wenig gefehlt hat: sie hätten öfter die Fenster aufmachen und mehr Luft hereinlassen sollen, die freie Luft ihres Witzes, ihres Spottes, ihrer ausgelassenen Laune. Als Herr Marcel Legay erschien, freuten wir uns schon sehr, weil er unserem Ideal gleicht, aber sein erster Refrain war: En attendant que la mort passe, und sein zweiter: tu t'en iras les pieds devant; und auch Herr Clement George, dessen assyrischer Bart fast so schwarz wie der Sammt seiner hohen Weste ist, und auch Herr Villé und Madame Dora, ja sogar Herr Georges Fragerolle, der so vergnügt unausgeschlafene Augen hat, ließen uns aus jener resignierten Stille nicht los. Freilich, es gab ja ein Stück von Courteline, „Monsieur Badin", und ein anderes „Le Chien", von Ernest Vois, der eine Art Courteline zu sein scheint, aber diesem fehlte es in der Darstellung an Tempo, und jenen haben wir — man traut es sich kaum zu sagen — eigentlich von Maran fast lustiger, „französischer" gesehen. Erst als die Yvette

ſelbſt kam, die einzige, die unvergleichliche, ja, da gingen freilich die Fenſter weit auf und die freie Luft drang herein, die wunderbare Kraft ihrer großen, kühnen, ungebändigten Natur. Sie trägt die berühmten ſchwarzen Handſchuhe nicht mehr, und ſie iſt etwas voller, behäbiger geworden. Aber ſie hat noch immer ihre unglaubliche Macht, durch einen einzigen Ruck oft ein ganzes Leben aufzureißen, und wenn ſie ihre wilden Lieder von den Ausgeſtoßenen ſingt, iſt es, als würde plötzlich hoch eine revolutionäre Fahne entrollt... Unnötig, erſt zu ſagen, daß ihr das Publikum zujubelte und ſich gar nicht ſatt hören konnte. Aber dann kam noch ein Akt von Henri Bourgeois, „Mariage d'argent", eine, wie es ſchien, ſehr genaue, wahrſcheinlich ſehr echte Schilderung bäuerlicher Sitten, die für uns zu fremdartig iſt, und das war nicht ſehr heiter und da ſchlichen die Leute einer nach dem andern davon, daß Einem zuletzt in dem weiten Saal ganz unheimlich wurde.

21. Jänner 1902.

Die Truppe der Yvette hat uns geſtern eine gruſelige Tragödie vorgeſpielt: Le marchand de désespoirs von Severin-Mars. Der Held iſt ein Leichenbitter, der im Weinen, Schluchzen und Wehklagen eine ſolche Virtuoſität beſitzt, daß nicht leicht jemand bei ſeinen beſtellten Ausbrüchen ungerührt bleibt. Er iſt ein

wahrer Gelehrter und ein großer Künſtler des Schmerzes, der immer noch an ſich arbeitet, um ſich zu vervollkommnen und ſeiner Skala noch un nouveau désespoir einzufügen. Er hat aber drei verſchiedene Grade der Verzweiflung, je nach dem Honorar, das man zu zahlen bereit iſt. Er mimt ſie zwei Damen in Trauer vor; die Witwe wäre ſchon mit dem erſten zufrieden, aber die Tochter des Verſtorbenen will es ganz nobel haben. Während er nun beim Begräbnis iſt, ſtirbt ſein Kind, das er zärtlich liebt. Er kommt heim, erfährt es, bricht in Tränen aus — aber nein, ſagt er ſich, ſo darf ich nicht weinen, das iſt ja bloß mein Grad Numero eins. Er verſucht es anders, aber er kann es nicht, er hat vor Kunſt die Wahrheit verlernt, er kann nicht mehr „echt" ſein, je ne peux plus pleurer, je ne trouve plus une larme. Und er erſticht ſich. Die Rolle gab der Autor ſelbſt. Ein großer Schauſpieler, in der Art Zacconi's, könnte mit ihr vielleicht wirken. Den Schluß machte ein heiterer Akt, „Le convive" von Henri Paget, die Geſchichte eines angenehmen Gaſtes, der ſich erſt eine Stunde zum Eſſen erwarten läßt, dann ſchon gegeſſen hat und ſchließlich noch krank wird, von Frau Irma Perrot und den Herren Dalleu und Lagrange ganz luſtig geſpielt. Zwiſchen den beiden Stücken ſangen wieder die Chanſonniers, und es ſang auch, Gott ſei Dank, Yvette ſelbſt, gleich unwiderſtehlich im Ernſt durch die verhaltene Leidenſchaft wie im Scherz durch die Delikateſſe ihres Ausdrucks.

23. Jänner 1902.

L'évasion von Villiers de l'Isle-Adam, die die Truppe der Frau Guilbert gestern gab, muß nach meiner Schätzung (das Stück wurde, statt des angekündigten En famille von Metenier, erst abends im letzten Moment eingeschoben, so daß ich die Daten nicht nachschauen konnte) an die dreißig Jahre alt sein. Damals begann man eben, realistisch verwegen zu werden, aber doch erst nur auf eine noch sehr romantische Art; und sehr romantisch ist dieser Verbrecher, der aus dem Bagno entspringt, sich in ein einsames Landhaus einschleicht, um ein junges Paar auszurauben, aber dann durch die reine Unschuld, die reine Liebe und die Güte der beiden jungen Leute, deren zärtliches Duett er belauscht, so gerührt wird, daß er sie verschont und sich lieber von den Häschern, die ihm schon auf der Spur sind, wieder in den Kerker schleppen läßt. Das Alles hat seitdem stark nachgedunkelt, aber wir dürfen nicht vergessen, daß es damals von einer ganz neuen Kühnheit und daß darin zum ersten Male die Schaffotpoesie (siehe später Aristide Bruant bis zu Metenier's „Lui") angeschlagen war. „L'Innocent Criminel", von Dubreuil und Latourette, der den Abend beschloß, ist eine der jetzt üblichen Satiren auf das Treiben der Justiz, eine von den lustigsten, eine ausgelassene „Rote Robe". Jemand ist unschuldig verhaftet worden; seine Unschuld kommt auf, indem sich der wahre Täter selbst stellt. Aber die Ge-

ſchichte hat einen Haken: nämlich, der „tapfere Mitbürger", der bei der Verhaftung des Unſchuldigen geholfen hat, hat dafür einen Orden bekommen, und auch die beiden Sergeanten, die ihn verhaftet haben, ſind dafür ausgezeichnet, belobt und befördert worden. Was ſoll mit dieſen jetzt geſchehen? Die Unſchuld des Unſchuldigen erklären — das hieße, ſie öffentlich blamieren, lächerlich machen, Schande über ihre Familien bringen! Der Unſchuldige ſagt freilich: je m'en fiche! Aber der Richter erklärt: vous n'avez pas de coeur, und redet dem Armen ſo zu, „Patriot" zu ſein und das Anſehen der Magiſtratur zu ſchonen, daß er ſich ſchließlich weinend ins Unvermeidliche ſchickt, während ſich der Täter ſehr elegant mit einem Händedruck von dem erleichtert aufatmenden Beamten empfiehlt. Der köſtliche Spaß wurde von den Herren Lagrange, Severin-Mars und Dalleu glänzend geſpielt.

25. Jänner 1902.

„La dernière soirée de Brummel", von Georges Maurevert, beſchwört die ſeltſame Geſtalt des großen Dandy herauf, für den die Romantik und Baudelaire und Barbey d'Aurevilly ſo geſchwärmt haben. Wir ſehen ihn hier alt, verarmt, verſtört, nur noch in ſeinen Erinnerungen lebend, den Beſuch von Freunden erwartend, die ſeit dreißig Jahren tot ſind. In ſeinen Phantaſien meint er, noch jung und reich

und der gefeierte Liebling von London zu ſein, mit Prinzen zu plaudern, um ſchöne Damen zu ſchwärmen. Das Unheimliche an dieſer Szene iſt, daß der Greis ſich durch dieſe Einbildungen vor unſeren Augen noch einmal verjüngt, um dann freilich völlig zuſammenzubrechen; das müßte an der Rolle, die hier Herr Severin-Mars gab, einen großen Schauſpieler reizen. Die Wirkung wird allerdings dadurch ſehr erſchwert, daß dieſer merkwürdig phantaſtiſche prince radieux de l'élégance, ce roi de grâce unſerem Publikum ja ganz fremd iſt. Den Schluß machte „Rosalie" von M. Maurey. Monſieur und Madame erwarten den Beſuch eines einflußreichen Gönners, dem ſie ihre beſcheidenen Verhältniſſe cachieren und elegante Gewohnheiten vortäuſchen wollen. Er im Frack, ſie in Toilette; und nun gilt es nur noch, Roſalie, die dumme Magd, auf den vornehmen Ton einzuüben. Dieſe aber, die gar nicht ſo dumm iſt, als ſie tut, benützt die Gelegenheit, um, während es draußen ſchon läutet, allerhand zu erpreſſen: beſſere Behandlung und beſſeren Lohn. Frau Irma Perrot ſpielt ſie allerliebſt.

Sada Yacco.

(Als Gaſt im Theater an der Wien.)

Als die Sada Yacco zum erſten Male in Paris erſchien, hieß es: C'est la Duse du Japon! Das Wort — es war, glaub' ich, von Mounet-Sully,

der ſich vor Bewunderung ihrer ſublimen Kunſt gar nicht wieder faſſen konnte — mag ihr ſehr genützt haben, weil ja die Leute Etiquetten lieben, die ſich leicht behalten laſſen. Es iſt aber gefährlich, weil es Erwartungen erregt, die ſie enttäuſchen muß.

Ich kann mir ſchon denken, wie Mounet dazu kam. Es ſollte offenbar gar nicht ihr Weſen bezeichnen, ſondern ſeine Emotion. Wer ſie das erſte Mal ſieht und unter ihren Zauber gerät, ringt nur nach irgend einem maßloſen Ausdruck, um die ungeheure Wirkung zu nennen, von der er noch zittert und trieft. So hat Irving geſagt: I never had an idea of such an acting! Und auch ich erinnere mich, durch ihren Eindruck — es war an einem Nachmittag im Juli 1900, in jener heiter lärmenden Rue de Paris der letzten Ausſtellung, nebenan tobte es von den Paraden der kleinen Theater und Guignols herüber — ſo verwirrt und betäubt und wie verloren geweſen zu ſein, daß mir unwillkürlich einfiel, wie vor zehn Jahren in Petersburg die Duſe auf mich gewirkt. Aber ich hätte ſie ebenſo mit Rodin oder mit Whiſtler vergleichen können, nicht als ob ſie ſpielte, wie dieſe formen und malen, ſondern nur, weil ich eben, um mir Luft zu machen, das Bedürfnis hatte, einen der feierlichen Namen auszuſprechen oder eigentlich hinauszuſchreien, mit welchen die paar großen Ereigniſſe meines Lebens verbunden ſind. So wird es wohl auch Mounet bloß gemeint haben.

Iſt man aber dann erſt ruhiger geworden und

will nun ihre Art aus der Entfernung betrachten, um die Elemente ihrer Wirkung zu verstehen, so merkt man bald, daß sie gar nichts von der Duse hat. Das Große an der jungen Duse war, daß sie mit allen Gewohnheiten, überlieferten Zeichen und Konventionen ihrer Kunst gebrochen hatte, um unmittelbar durch sich selbst zu wirken, das sie gar nicht „spielte", sondern sich gleichsam die Kleider vom Leibe riß, um ihre nackte Seele herzuzeigen. Und wenn sie sich später, künstlerisch gereift und und an hohen Beispielen zur Sehnsucht nach einer verhüllenden Kunst erzogen, allmählich zum „Stil" durchgerungen hat, so ist dies ihr eigener, der nur ihr allein gehört, und es macht ihre Bedeutung für unsere ganze Zeit aus, daß wir an ihr sozusagen die Entdeckung der Kunst in einem besonderen Falle miterlebt haben. Sie ist in ihrer Leidenschaft auf die Bühne gesprungen, wie man im Taumel einer großen Wut auf die Gasse rennt, aus Begierde nach Luft und Licht und Menschen; und allmählich haben wir sie erst unter unseren Augen eine künstlerische Form, ihren persönlichen Stil entwickeln gesehen. Ein Fall, der in der japanischen Kultur überhaupt undenkbar wäre, welche so stark zu sein scheint, daß in ihr alle Kunst, etwa wie bei uns zur Zeit der Renaissance, immer nur in Schulen, durch Tradition geschieht. Dort bedient sich der einzelne nicht der Kunst, um sich selbst darzustellen und mitzuteilen, sondern er dient ihr, um sie fortzubilden. Jeder Ausdruck, der einmal von einem

für ein Gefühl oder einen Gedanken gefunden worden ist, wird von allen angenommen, wird aufgehoben, wird Gesetz, und die Arbeiten der Generationen fügen und schließen sich nach und nach zu einer so festen Sitte zusammen, daß sich der einzelne mit seiner schwachen Person kaum darin regen kann. Ja, es wird geflissentlich vorgesorgt, solche Regungen zu hemmen. Bis in das siebzehnte Jahrhundert hat darum in Japan kein Schauspieler auf dem Theater erscheinen dürfen: der Schauspieler war nicht bloß etwa, wie bei den Griechen, um unkenntlich zu werden, hinter einer Maske versteckt, sondern er durfte überhaupt mit seiner Person gar nicht heraus, er deklamierte nur hinter der Szene, auf welcher bewegliche Puppen agierten. Erst der große Dandjuro, der eine Art Talma der Japaner gewesen sein muß, durfte selbst die Bühne betreten und bewies, daß es zur Darstellung der geheiligten Geberden, die das Schauspiel der Japaner will, keiner Puppen bedarf, sondern daß lebendige Menschen durch Kunst erlernen können, sich wie Puppen zu bewegen. Dies, die Nachahmung von vollkommenen Puppen (man mag an den berühmten Aufsatz Heinrich von Kleist's „Über das Marionettentheater" denken), scheint bis heute das Grundgesetz der japanischen Schauspielkunst geblieben zu sein. In ihr ist alles vorbestimmt, nichts dem einzelnen überlassen, alles ist Herkommen, Sitte, nichts Willkür, Laune: Jeder Schmerz, jede Lust, Sehnsucht, Glück oder Entsetzen, jedes Gefühl, das dar-

geſtellt werden ſoll, hat ſeine durch Tradition feſte Geberde, ſeinen fixierten Ton, und der Schauſpieler wird nach dem Grade geſchätzt, in welchem er ſich ſeiner Eigenheit zu entäußern, ſeine perſönliche Art zu vergeſſen und jene typiſche anzunehmen weiß. Man muß ja immer etwas ängſtlich ſein, wenn man von einer Kunſt ſpricht, die man ſchließlich nur aus Beſchreibungen und nach einzelnen Beiſpielen kennt. Aber wenn ich dieſen trauen darf und ſie recht verſtehe, iſt es der Sinn des japaniſchen Theaters, nicht das Leben abzubilden, ſondern für das Leben ein heroiſches Ideal aufzuſtellen. Das Theater will dort eine Schule des ſchönen Lebens, gewiſſermaßen ein offenes Buch del cortegiano für das Volk ſein. Jeder Menſch weint, wenn er traurig iſt, aber es gibt ſo viele Arten zu weinen, als es Menſchen gibt. Unter ihnen ſucht nun der Künſtler die ſchönſte aus, jene, die er für den reinſten und ſtärkſten Ausdruck der Trauer hält, alſo die ideale Form des Weinens. Dieſe lernt ſich der Schauſpieler ein, ſie ſtellt er dar, und ſie will der Zuſchauer ſehen, der eigentlich ins Theater wie zu einem moraliſchen Anſtandslehrer kommt, um hier zu erfahren, wie ſich der ſittliche Menſch in den Fällen des Lebens, in der Liebe, im Unglück, in allen Wechſeln des Schickſals zu betragen, wie er dabei die Hand zu halten, den Körper zu biegen und ſich zu verneigen, wie er durch jedes Ereignis groß und edel dahinzuſchreiten hat. Der beſte Schauſpieler iſt dort, wer der vollkommenen Lebensart

ſo Herr geworden iſt, daß er ſich in keiner Lage jemals vergißt und niemals mehr auf einer perſönlichen Bewegung ertappen läßt. Man erinnere ſich dabei, daß von der Malerei der Japaner mit Recht geſagt worden iſt, ſie ſei im Grunde „Kalligraphie". Oder man erinnere ſich, was ſich Goncourt einmal aus den Mitteilungen eines Gelehrten über die chineſiſche Sprache, an die ſich ja die japaniſche weſentlich anlehnen ſoll, notiert hat: ſie beſtehe eigentlich nur aus dem choc des idées, avec la suppression ou la sévère abreviation de toutes les inutilités des langues occidentales. Der Geiſt dieſes Volkes ſcheint alſo überall alles Zufällige und Willkürliche und Perſönliche auszuſchließen, um zum Weſentlichen, Notwendigen und Typiſchen einzudringen. Wenn ſich dieſe Schauſpieler an irgend einen Baum anlehnen, ſo geſchieht es in der vollkommenſten Haltung, die zur Größe und zum Charakter dieſes Baumes überhaupt erſonnen werden kann. Wenn ſie ſich bücken, ſo iſt es die ſchönſte Linie, die ein Maler dem Bücken abſehen kann. Dem Raume paſſen ſie ſich mit ſolcher Empfindung an, daß darin die Stelle für einen jeden eigens ausgeſpart ſcheint. Ihre Kunſt iſt es, für jede Situation, die die Handlung bringt, etwa die zweier kämpfenden Ritter, alle möglichen Kombinationen der Bewegung erſt auszurechnen, aber dann die zu treffen, welche der einfache und zugleich der ſtärkſte Ausdruck iſt. Peter Altenberg hat einmal geſagt: „Die Japaner malen einen

Blütenzweig, und es ist der ganze Frühling!" Man müßte das noch deutlicher sagen: ihre Kunst besteht darin, unter den tausend Blütenzweigen jenen einzigen herauszufinden, der eben schon allein der ganze Frühling ist. Wenn einer von unseren Schauspielern zu weinen hat, stellt er seine eigene Art zu weinen mit aller Kraft dar. Der Japaner hält es für Kunst, unter allen Arten, wie Menschen weinen, die einzige auszusuchen, welche das Weinen der ganzen Menschheit enthält. Seine Kunst hat Angst, jemals individuell zu werden; sie will so typisch sein, als es die griechische Plastik war.

Und nun spreche ich ganz bescheiden meine Vermutung aus. Ich denke mir, daß ein Japaner unser ungemessenes Entzücken über die Sada Yacco vielleicht gar nicht begreifen würde. Sie ist ja, höre ich, überhaupt die erste Frau, die in Japan die Bühne betreten hat. Vor ihr haben das immer nur Männer dürfen. Sie wirkt also dort wohl zunächst als eine Curiosität; und dann mag man mit Bewunderung empfunden haben, daß sie wirklich mit einer Kunst, die man einer Frau gar nicht zugetraut hätte, sich zu entäußern und die vorgeschriebenen Formen anzunehmen vermag, wenn auch freilich noch nicht in einem so vollkommenen Grade als etwa ihr Gatte Kawakami, der vermutlich für den japanischen Geschmack der viel größere Künstler ist, während für uns gerade in ihrer „Unvollkommenheit" der Reiz besteht, darin, daß wir an ihr eine uralte, geheiligte, wie versteinte

Tradition plötzlich durch eine unbezwingliche und überwältigende Natur aufgerissen, durchbrochen und zersprengt sehen.

Sie ist das feinste, zierlichste Geschöpf, das man imaginieren kann. Wir lächeln, wenn sie erscheint, da wir doch gewohnt sind, daß sich das Tragische immer gleich faustdick zeigt. Sie scheint zu schweben, sie ist wie aus Krystall; man hat fast das Gefühl: ein Seelchen, das seinen Leib abgestreift hätte, flattere herbei und frohlocke und wiege sich. Dann spricht sie mit einem unnatürlich hellen, ganz dünnen und ängstlich zirpenden Stimmchen. Une voix d'oiseau blessé, hat Arsène Alexandre gesagt. Ich möchte, wenn man mich nicht am Ende auslachen wird, noch lieber sagen: die Stimme, wie sie eine Blume haben müßte, eine von den ganz klein, ganz hell, ganz zart blühenden Blumen, die auf hohen Bergen in der dünnen Luft wachsen; und wenn man sich sehr müde gestiegen hat, träumt man unruhig von ihren vergeistigten Farben, und dann, in solchen Träumen von einer unheimlichen Klarheit, glaubt man sie reden zu hören, feierlich leise, mit einer Stimme aus Morgenwind . . . Man wird mich auslachen, ich weiß; aber versuche einer den ganz traumhaften, wie verklärten, völlig entmaterialisierten Ton ihrer Rede zu schildern! Und nun denke man sich dieses Wesen, das ganz nur Seele scheint, in einen sinnlichen Taumel geraten und geistige Qualen als körperliche Krankheiten

zeigen: denn was ſie in ihren großen Momenten ſpielt, das ſind hyſteriſche Anfälle, Krämpfe von Epilepſie. Daher das Entſetzen, das von ihr ausgeht, weil ihre ganze Erſcheinung das Körperliche auszuſchließen ſcheint, das dann mit ſo gräßlicher Macht über ihre zuckende und wimmernde Seele hereinſchlägt. Ein Entſetzen, wie man es ſpürt, wenn man in vergeſſenen alten Büchern die blutigen Verzückungen der Heiligen geſchildert lieſt, der ſpaniſchen Tereſa oder der Angela von Foligno.

Die beiden Stücke, die ſie ſpielt, „Die Geiſha und der Ritter" und „Keſa", handeln von verratener Liebe. Vom erſten hat Claretie hübſch geſagt, es ſei die Geſchichte einer Camelliendame, die eiferſüchtig auf die Braut ihres Armand Duval wird. Dieſe ſind in ein frommes Kloſter geflohen. Die Geiſha, die eindringen will, ſucht die lüſternen alten Bonzen zu berücken, die es ihr wehren. Sie tanzt vor ihnen, ſie lockt, ſie fleht, bis ſie endlich wütend wird, alles erſchlägt, in den Tempel ſtürzt und unter furchtbaren Schreien die Braut und ſich tötet. „Keſa" wird durch einen Ritter von Räubern befreit, ihre Hand ſoll ihn belohnen, aber er will erſt noch durch die Welt ziehen. In dieſer Zeit wird ſie ihm untreu und nimmt einen anderen. Er kehrt zurück, um ſich an ihrem Gatten zu rächen. Sie verbirgt dieſen, und der Ritter, der in der Dunkelheit der Nacht den Rivalen zu töten glaubt, trifft die Geliebte und ermordet ſich ſelbſt.

2. Februar 1902.

Frau Sada Yacco, deren ſeltſam beſtrickende und hohe Kunſt ich geſtern im Feuilleton anzudeuten verſucht habe, hat auch auf unſer Publikum enorm gewirkt. Das war nicht ganz leicht, da man anfangs wenig geneigt ſchien, auf den fremden Stil einzugehen. Bei aller Bewunderung, welche die unbeſchreiblich ſchönen und auserleſenen Bewegungen und Geberden dieſer Schauſpieler ſogleich fanden, wußte man nämlich mit ihren Sprüngen und Kämpfen nicht viel anzufangen und wurde wohl auch etwas ungeduldig, von der Handlung gar nichts zu verſtehen. Aber dies ändert ſich, wie ſie zu agieren beginnt: da glaubt plötzlich jeder japaniſch zu können, ſo wunderbar ſprechen ihre zarten Hände, ſo vernehmlich teilt ihr diaphanes Geſicht jeden Gedanken, jedes Gefühl mit. Schon mit dem Tanze vor den Mönchen wirkte ſie ſehr ſtark, und nach der Szene mit der Rivalin, auf welche ſie ſich mit geſträubten Haaren, ganz Furie, wie eine raſende Katze wirft, brach ein Sturm aus, wie wir ihn lange nicht in einem Wiener Theater vernommen haben. Er wiederholte ſich nach dem zweiten Stücke, in welchem auch ihr Gatte, Kawakami, mit ſeinem Sterben großen Eindruck machte. Zwiſchen den zwei Dramen ließ ſich Loïe Fuller in ihren neuen Tänzen ſehen, die ſie den „Strahlentanz", den „Grottentanz", das „Gewitter" und den „Erzengel" nennt. Miß Fuller iſt früher Schauſpielerin geweſen, eine in Amerika ſogar ſehr berühmte, be-

sonders in Shakespeareschen Rollen bewunderte Tragödin. Aber das hat ihr nicht genügt: sie gehört zu jenen unruhig suchenden Naturen, die von einer neuen heißeren und intensiveren Kunst träumen, welche, indem sie viel einfacher wäre und sich nur an das Wesentliche hielte, zugleich die Macht hätte, uns viel heftigere Emotionen zu geben. Es ist dasselbe, was Rodin, Carrière oder auch Carabin vorschwebt, in deren Kreis man sie sehr gern hat, von welchen sie vieles angenommen und welchen hinwieder auch sie vieles gegeben hat. Man ist versucht, zu sagen, sie tanze Besnard; aber es ist doch etwas anderes, weil sie zudem noch eine ganz außerordentliche Empfindung für die Linie hat. Licht und Linie zu dramatischem Ausdruck zu verbinden — so wird man vielleicht den Sinn ihrer glühenden Melodien am besten bezeichnen.

7. Februar 1902.

Die Vorstellung der Japaner wurde gestern zuerst durch einen dicken Herrn im Frack gestört, der, ein Buch in der Hand, aus der Kulisse trat, uns einiges, das kein Mensch verstand, über das Wesen der Kunst, den japanischen Stil und die Verschiedenheit der Geschlechter in Japan stotternd versetzte, aber so nett war, als man ihn auszulachen und zu scharren begann, sogleich sichtlich erleichtert zu verschwinden. So, jetzt wissen wir, was die Direktion in ihren Notizen unter einem

„deutschen Conférencier" versteht. Dann gab man den „Shogun", eine wüste Geschichte von zwei feindlichen Brüdern, die zuletzt in einem furchtbaren Duell beide umkommen. Sada Yacco spielt darin eine Wahnsinnige mit einer Gewalt des Ausdruckes, die einem das Blut erstarren macht. Es folgte die Gerichtsszene aus dem „Kaufmann von Venedig" oder richtiger: aus einem japanischen Stück, das denselben Stoff behandelt, aber, wie ich höre, viel älter ist. Kawakami verblüffte da durch eine Fülle von Nuancen, die unsere Shylocks nicht kennen, und Sada Yacco war als Portia von einer märchenhaften Hoheit, in ihrer Stille und Strenge an irgend eine der regungslosen Heiligen des Moreau erinnernd.

8. Februar 1902.

Ich möchte noch einiges über das Spiel der Japaner sagen. Sie wirken ja auf das Publikum sehr: man findet die Sada Yacco „großartig", man gibt zu, daß sie eine Gewalt und Größe des Ausdruckes hat, die in ganz Europa kaum drei oder vier Künstler erreichen, man bewundert die unruhige, nervöse und zuckende Art des Kawakami und den Geschmack, der seine Leute Geberden, Gruppen und Bewegungen von einer Schönheit finden läßt, wie wir sie noch niemals auf einer Bühne gesehen haben. Aber man nimmt ihre Kunst doch eigentlich nicht recht ernst. Man denkt nicht daran, sie mit der unseren zu ver-

gleichen. Man würde über die Zumutung lachen, daß wir von ihnen etwas lernen könnten. Das Publikum bewundert die Japaner, aber doch mit der Empfindung, daß wir ihnen weit überlegen sind. Ich habe diese Empfindung nicht. Da man mir aber ohnedies schon vorwirft, für Exotisches unerlaubt zu schwärmen, und ich die Leute nicht noch mehr erbosen, aber doch meine Meinung, wenn es geht, andeuten möchte, bin ich sehr froh, mich auf eine Autorität berufen zu können, noch dazu sogar auf eine Berliner. Herr Julius Hart hat über die Japaner, als sie im Berliner „Bunten Theater" gastierten, einen Aufsatz geschrieben, aus dem ich einiges zitieren will, weil es der gangbaren Meinung widerspricht und vielleicht zu ihrer Korrektur dienen kann. Es heißt da: „Gerade das eigentlich Dichterische, die Kunst der Gestaltung durchs Wort, entziffern wir nicht aus dem Spiel der Kawakami und Sada Yacco. Aber das, was wir sehen, begreifen und verstehen können, das Äußere, das Körperliche... das ist alles andere, nur nicht naive, unentwickelte, jugendliche Kunst, nur nicht Kunst einer Vergangenheit, die hinter uns liegt und über die wir selber hinausgekommen. Das steht noch vor uns, das steht uns noch bevor, darauf steuern wir vielleicht hin. Diese Kultur weiß bereits mehr als die unserige. Wir blicken in etwas Zukünftiges... Ich weiß nicht, ob das japanische Drama dem unserigen gleichwertig zur Seite steht. Aber diese Schauspielkunst hat, wie mich dünkt, die europäische in der Entwicklung ent-

ſchieden überholt. Verſtehen wir uns recht. Es handelt ſich nicht um Fortgang und Vervollkommnung der dramatiſchen Kunſt, ſondern um Theaterkunſt, nur um Theater. Der Schauſpieler iſt bei uns der Diener des Dichters. Aber wenn er nicht länger Knecht ſein will, wenn er ſich frei macht und die alten Verbindungen mit dem Dramatiker löſt und ſeine beſondere Kunſt ganz auf ſich ſelber, auf ihre Eigenart ſtellt? Wenn er die Herrſchaft über die Bühne völlig an ſich reißt und den Dichter hinausſtößt? Zweifeln wir nicht: die Menge wird auf ſeiner Seite ſtehen! Das war die Entwicklung des altgriechiſchen und altrömiſchen Theaters ſchon, als aus dem Drama der Euripides und Meander der Mimus und Pantomimus hervorging. Und genug Anzeichen gibt es, daß wir derſelben Entwicklung zuſtreben. Schon haben wir das Überbrettl. Allem Anſcheine nach hat aber auch das indiſche und oſtaſiatiſche Theater dieſen Weg hinter ſich. Sehen wir uns Kawakami und Sada Yacco an! Das ſind Schauſpieler von einer ſolchen Beredſamkeit des Körpers, daß ſie des Wortes des Dichters nicht mehr bedürfen. Die Schauſpielkunſt ſteht hier unendlich hoch: ob aber das Theater auch hoch ſteht? Dieſe japaniſche Kunſt iſt ein Rauſch und eine Entzückung für alle Sinne, und ſie könnte für uns eine Revolution hervorrufen, wie einſt die Meininger das Bild unſerer Bühne verändert haben. Man muß ſie mit dem Auge des Malers und des Plaſtikers genießen! Jede Linie Muſik, jede Bewegung ein wunderbarer

Tanz. Ein Gemälde, aus der Hand eines ersten Meisters hervorgegangen, glänzend und schimmernd in all den seidenen Farben, die wir von den Holzschnitten und Stickereien der Japaner kennen, ein Gemälde steht vor uns, und diese Malerei fängt an, zu leben und sich zu bewegen und setzt sich um in tausend immer neue Bilder, eins ebenso vollendet wie das andere. Und alles ist Stil geworden, alles atmet den Hauch einer höchst ästhetisch-sinnlichen Kultur... Nein, wir haben wahrlich keinen Grund, achselzuckend auf diese Kunst hinabzusehen. Wir können von ihr unendlich viel lernen, und ein bißchen Japonismus würde unserer Theaterkunst sicherlich ebenso viel nützen, wie es unserer Malerei genützt hat. Hier sind jedenfalls große Vorbilder, die studiert sein wollen und der höchsten Versenkung bedürfen."

---

13. Februar 1902.

Miß Loïe Fuller hat uns gestern zu sich ins Bristol gebeten, um Isadora Duncan, eine junge Amerikanerin, in ihren griechischen Tänzen zu sehen. Ganz intim: ein paar Maler, Meister Klimt, Engelhart, Stauffer, Temple, Professor Koppay, einige Schauspieler, Frau Reinhold, Frau Schmittlein, Frau Kopacsi, Herr Weisse, Herr Prechtler, Kunstfreunde, Direktor Palmer, Herr Simon, Journalisten, Autoren. Miß Fuller trat vor, eine merkwürdige, kleine Person, die auf den ersten Blick irgend einer behaglichen braven Hausfrau gleicht, aber in ihrem einschneidenden Ton,

in den knappen und kommandierenden Geberden, in den Blicken ihrer abgearbeiteten, ganz vergeiſtigten, manchmal faſt viſionär aufzuckenden Augen eine Energie, eine zähe Kraft und eine Nervoſität hat, die faſt ein bißchen unheimlich ſind. Sie trat vor, um uns in ihrer pittoresken, die Gedanken wie Schnee zuſammenballenden und zum Wurfe knetenden Sprache, franzöſiſch, engliſch und etwas deutſch durcheinander, von ihrer ſchönen Schülerin zu erzählen. Der Künſtler werde durch ihre Bewegungen an die Gebundenheit und Strenge der Linien erinnert, die wir an den Geſtalten antiker Vaſen bewundern; aber das Seltſame ſei, daß die Tänzerin, ohne dieſe zu kennen, nur ihrer eigenen Eingebung gehorchend, wie durch ein inneres Geſetz aus ſich ſelbſt das griechiſche Weſen ſozuſagen neu erfunden habe, das alſo eigentlich tief in der menſchlichen Natur ſchlummern müſſe. Dann erſchien die Tänzerin, in einem einfachen fließenden Gewande, die Füße nackt, leicht wie ein Hauch, ſchnell wie eine Welle, von einer reizenden Befangenheit, aus der ſie ſich durch den Rhythmus erſt allmählich zu löſen, gleichſam nach und nach von der Seele her erſt aufzuknoſpen begann, mit eigentümlich konzentrierten Blicken, als ob ſie ſich Gewalt antue, niemanden zu ſehen, ſondern immer nur in ſich hineinzuſchauen. Sie tanzt eigentlich nicht, ſondern es iſt ein Gleiten, Schweben, Fließen von ganz geiſtiger Art: ein Gedanke, ein Gefühl erſcheint auf ihrem blaſſen Geſichte, flimmert um ihren Mund, und nun ſehen wir

ihn über den Hals huſchen, fühlen ihn durch ihren Leib hinabrieſeln; dann erſtarrt die Geſtalt, wie verzückt, ein letzter Blick, ein leiſes Beben, und ſchon iſt das weiche bildſame Antlitz wieder von einem anderen Wunſche, von einer neuen Luſt beſeelt. Dieſe Übergänge, dieſe leiſen Wechſel der Stimmung ſind von einer Zartheit und Keuſchheit der Empfindung, die man wirklich nicht anders als griechiſch nennen kann. Muſik ſcheint hier zur Linie geworden. Bange Ruhe jungfräulicher Erwartung, namenloſe Sehnſucht und jene „Verlorenheit in ſanfter Wonne", welche Jacob Burckhardt einmal „das Schönſte und Süßeſte der bacchiſchen Bildung" genannt hat, haben wir niemals reiner, inniger und heller dargeſtellt geſehen. Miß Dionyſos — aus allen Racen aller Zeiten bricht doch immer wieder dieſelbe urewige Schönheit der Natur hervor.

* * *

Iſadora Duncan.

Dieſen Namen, der wie eine Ballade klingt, wird man ſich merken müſſen: denn das zarte Mädchen, das ihn trägt, hat vor, eine neue Kunſt des Tanzes zu ſchaffen, nach einer, wie ſie ſagt, „ſtreng wiſſenſchaftlichen und exakten Methode" — aber das muß ich behutſam erzählen, ſchön der Reihe nach.

Wir waren neulich zu Miß Fuller gebeten, um ihre Schülerin, eine junge Amerikanerin, in ihren griechiſchen Tänzen zu ſehen. Sie erſchien in einem einfachen fließenden Gewande, die Füße nackt, leicht

wie ein Hauch, ſchnell wie eine Welle, nicht eigentlich tanzend, ſondern gleitend, ſchwebend, fließend, einer ſanften Melodie gleich, die zur Linie geworden wäre. Wir hatten alle das Gefühl, niemals dergleichen geſehen zu haben: wie durch einen ſtillen Zauber ſchien ſich vor uns eine griechiſche Vaſe geheimnisvoll zu beleben. Und noch wie betäubt, faſt betreten, fragten wir uns dann, was denn eigentlich mit uns geſchehen war — iſt das ein Tanz, iſt es ein Schauſpiel, haben wir Muſik erblickt?

Was wir ſonſt von Tänzerinnen ſehen, wirkt auf uns entweder, weil es ſchwer iſt, oder es hat allenfalls noch einen ſinnlichen Reiz. Unſer Gefühl iſt entweder das Staunen, das wir immer empfinden, wenn ein Menſch ſeinem Körper Bewegungen abzunötigen weiß, die eine beſondere Kraft, eine beſondere Energie verlangen, alſo wie bei Turnern, Akrobaten und Jongleuren; oder es iſt im beſten Falle eine ſinnliche Luſt, wie wenn etwas gut riecht oder gut ſchmeckt. Unſer Verſtand wundert ſich oder unſere Sinne freuen ſich. Sehen wir aber antike Vaſen mit Tänzen oder Statuen von Tänzerinnen an (etwa die bacchiſche Tänzerin mit dem Epheu, im Gabinetto delle Maſchere des Vatikans), ſo iſt es eine Freude von ganz anderer Art, die uns berührt, wir werden ſogleich, wie es in Goethes Aufſatz über „Der Tänzerin Grab“ heißt, „in einen überirdiſchen Zuſtand verſetzt, und es erſcheint der Triumph der Kunſt, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, ſo daß von jener kaum eine Spur mehr

zu finden ist". Der Tanz ist bei den Griechen ein Versuch, die Befangenheit und Schwere des irdischen Daseins abzuschütteln, „außer sich" zu geraten und Verzückungen, Ekstasen oder wie wir es immer nennen wollen, zu genießen, in welchen sich der Geist entfesselt fühlt. Die Griechen waren der Meinung, daß der Mensch nur in solchen Momenten wirklich lebt, und alle Religion, alle Kunst hat ihnen immer nur als Mittel zur Ekstase gegolten. Man kann sie erreichen durch Qualen des Leibes, wie es bei den Derwischen geschieht, die sich so lange drehen, bis im Taumel der Körper, gelähmt und verstarrt, gleichsam erlischt und dadurch die innere Erleuchtung, die Vision frei wird. Oder durch Gifte von einer zugleich den Körper betäubenden und den Geist aufreizenden Wirkung, wie Hanf oder Wein. Oder endlich durch die Macht des Gemütes allein, wenn es innerer Sammlung gelingt, sich von der äußeren Welt abzuwenden. Unsere Hypnotiseure lassen dazu das Medium auf irgend eine sehr glänzende und glitzernde Sache starren. Das Geheimnis des griechischen Tanzkünstlers ist es, daß er diese Sache durch eine Vorstellung, einen Gedanken oder ein Gefühl ersetzt: er braucht erst keinen silbernen Knopf, um sich zu konzentrieren, sondern er nimmt dafür ein inneres Bild, dieses starrt er an, und indem er es allmählich mit seinem Körper nachzuahmen und durch seine Bewegungen darzustellen beginnt, tanzt er sich von der Lethargie des Daseins frei und in die dionysische „Verlorenheit" hinein.

Je nach dem inneren Bilde, an dem ſich der Tänzer berauſcht und das bald die Vorſtellung einer Angſt, bald einer Sehnſucht, eines verfolgten Mädchens oder eines verlangenden Jünglings ſein kann, wird es nun tauſend Tänze geben, die doch alle im Weſen dasſelbe ſind: immer entzieht ſich im griechiſchen Tanze ein Menſch der äußeren Welt, um ſie durch ein inneres Bild zu verdrängen, das er an ſeinem Körper darzuſtellen verſucht. Dies haben wir wohl nach alten Texten, Statuen, Vaſen längſt geahnt, aber wir haben es erſt von Fräulein Duncan wirklich geſehen, die, was immer ſie tanzen mag, uns immer dasſelbe Schauſpiel einer allmählichen Befreiung, eines allmählichen Vergeſſens der Welt, einer allmählichen Entrückung in eine rein geiſtige Region genießen läßt.

Es hat mich nun gereizt, mit ihr einmal zu ſprechen, ſchon um zu erfahren, ob das alles nur inſtinktiv oder etwa bewußt geſchieht. Ich fand ſie ſehr ſtill, faſt ein bißchen traurig, ihre lobenden Gäſte höflich, aber beinahe mit einer leiſen Ungeduld anhörend. Ich trat zu ihr und ſagte, was man eben einer Künſtlerin ſagt; es iſt nicht ſehr tief. Sie erwiderte mechaniſch. Und wieder glaubte ich einen Kummer, faſt eine Erbitterung herauszuhören. Wir ſprachen noch ſo hin und her. Plötzlich ſah ſie auf, geſpannt, erregt, aber immer noch mißtrauiſch, wie mit einer ſtummen Frage in den Augen: „Sollte man mit dir am Ende doch vielleicht vernünftig reden können?“ Sie beſann ſich

noch, ſie zauberte. Aber dann ſagte ſie, faſt wider Willen und mehr nur ſo zu ſich ſelbſt: „Was ich bis jetzt tanze, genügt mir ſelbſt gar nicht. Das iſt alles nur Nachahmung. Das iſt nicht die Kunſt, die ich ſuche. Ich ſuche eine neue Kunſt des Tanzes und ich weiß, daß ich ſie finden werde. Ich habe ſie ſchon, ich kann ſie nur noch nicht.“ Dabei ſah ſie vor ſich hin, wie oft Erfinder tun, die etwas bei ſich ſchon ausgeführt erblicken, das aber freilich mit Worten nicht zu beſchreiben iſt, ſondern in einem Material gezeigt werden müßte. Und langſam ließ ſie ſich beſtimmen, mir zu ſagen, was ſie träumt.

„Der antike Tanz iſt doch immer nur eine bloße Nachahmung der Natur geblieben. Wenn er alſo zum Beiſpiel Trauer ausdrücken ſoll, ſo tut er dies, indem er die Haltung, die Geberden von klagenden Frauen annimmt. Iſt denn das aber Kunſt? Fällt es etwa dem Muſiker ein, mit ſeiner Muſik das Geräuſch des Weinens nachzumachen? Der Muſiker ſtellt niemals die Äußerungen des Schmerzes dar, ſondern er drückt den Schmerz ſelbſt aus. Macht nun der Tänzer dann eine Pantomime daraus, ſo hebt er ja nur eigentlich die künſtleriſche Arbeit des Muſikers wieder auf. Wir kehren nur wieder zum Ausgange zurück: wir ſehen wieder ein einzelnes Weib vor uns, das klagt. Aber ſollte denn nicht dem Tänzer möglich ſein, was dem Muſiker möglich iſt: nämlich ſtatt einen einzelnen traurigen Menſchen nachzuahmen, vielmehr unmittelbar die Trauer ſelbſt auszudrücken? Wenn der Muſiker das durch einen

Klang kann, warum ſoll es der Tänzer nicht durch eine Linie können? Jeder Klang läßt ſich doch durch eine Linie darſtellen, genau, mathematiſch genau! Sehen Sie nur her, bitte!" Und ſie ſpringt auf, holt ein Blatt, nimmt einen Bleiſtift, und indem ein junger Mann auf dem Klavier Akkorde anſchlägt, zieht ſie dieſe mit ihrer nervös zuckenden, wie beſeelten Hand auf dem Blatte nach. „Muſik beſteht doch immer nur aus Hebungen und Senkungen, längeren und kürzeren, aus Wellen, die man ganz genau nachzeichnen kann." Faſt heftig ſagt ſie: „Ich kann es freilich noch nicht. Ich höre die Linien, die die Muſik macht, aber meine Hand iſt noch ungeſchickt. Ich werde es jedoch ſchon noch lernen. Es muß zu erlernen ſein; denn ich glaube feſt, das iſt doch auch ganz klar, daß jede Muſik graphiſch dargeſtellt werden kann, nicht etwa bloß ungefähr, nach einer perſönlichen Willkür, ſondern ganz exakt, ganz genau, mathematiſch genau." Sie hält inne und wiederholt dann noch einmal, mit einer wahren Inbrunſt, als ob es ein magiſches Wort wäre: „Mathematiſch!" Dann rafft ſie ſich auf, der ſchmale Hals bebt von Energie, und in ganz knappen, ſcharfen, ſpitzen Sätzen, als ob ſie Nägel einſchlagen würde, rechnet ſie mir nun vor: „Alſo jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann. Nun müßte es mir noch gelingen, mich ſo beherrſchen zu lernen, daß mein Körper, auf meinen Impuls hin, vollkommen zu dieſer Linie werden könnte. Soweit bin ich auch noch nicht. Ich kann es mit den Händen,

ich kann es mit den Füßen, aber ich gehe noch immer nicht völlig in der Linie auf. Es bleibt immer noch etwas von meiner Person da. Ich zweifle aber nicht, daß es möglich wäre, vollkommen zur Linie zu werden. Das ist es, was ich suche. Dann wäre der Tanz erst eine Kunst. Jetzt tanze ich zur Musik, meine zufällige Person tanzt zur Musik. Aber dann würde ich es gar nicht mehr sein, sondern die Musik selbst, die tanzen würde. Oder ein Vers: denn es braucht ja nicht gerade eine Melodie zu sein, die getanzt wird, es kann ein Vers, es kann ein Erlebnis, es kann ein Gefühl sein. Jeder Vers, jedes Erlebnis, jedes Gefühl läßt sich durch eine Linie darstellen und jede Linie muß sich tanzen lassen. Und so ein Tanz, der müßte auf alle Menschen wirken, den müßten alle Menschen verstehen: denn er wäre die Wahrheit, er könnte bewiesen werden, er wäre abgelöst von der einzelnen Person, die da zufällig tanzt. Und ich hoffe, wenn ich nur nicht nachgebe, eine Wissenschaft des Tanzes zu finden, mit ganz festen und sicheren und unantastbaren Gesetzen. Das hoffe ich bestimmt. Ich hoffe." Und sie sah mit weiten, verlorenen Blicken wie in eine schimmernde Ferne hinaus.

Man trat zu uns. Ein neuer Gast wollte ihr huldigen. Sie zuckte leise zusammen und war wieder die vornehme Miß, sehr höflich, sehr kühl, nur mit einer ganz leisen Ungeduld in der bangen und verschleierten Stimme.

Francesca da Rimini.

(Tragödie in fünf Akten von Gabriele D'Annunzio. Zur Première im Raimund-Theater am 2. April 1902.)

Im fünften Geſange des Inferno tritt Dante in den „zweiten Kreis" des Verderbens ein. Dies iſt ein Ort ohne jedes Licht, der brüllt, wie das Meer im Sturme tut. Die Verdammten, die der Wind hier jagt, ſind

i peccator carnali
Che la ragion sommettono al talento

Hier iſt Semiramis, hier die üppige Cleopatra, hier Helena; und der große Achill und Paris und Triſtan; und mehr als tauſend Schatten, die aus Liebe ſtarben. Alle nennt Vergil dem Dichter, den Mitleid bezwingt. Dann aber ſagt dieſer zum Gefährten: ich möchte gern mit jenen beiden ſprechen, die zuſammengehen und ſo leicht im Winde zu ſchweben ſcheinen. Sie nahen ſich durch die böſe Luft, und der Dichter hört die Frau ſagen: „Es liegt das Land, wo ich geboren bin, am Strande, den der Po hinabſteigt, um hier mit ſeinem Gefolge auszuruhen. Liebe, die raſch ein edles Herz ergreift, fiel dieſen da für meinen ſchönen Leib an, der mir genommen wurde, auf eine Art, die mich noch ſchmerzt. Liebe, die den Geliebten zur Vergeltung zwingt, erfaßte mich für ihn ſo ſtark, daß, wie du ſiehſt, ſie mich noch immer nicht verläßt. Liebe führte uns beide in denſelben Tod." Darauf der Dichter: „O, Francesca, dein Leid tut mir zum Weinen weh. Aber ſage mir: Zur Zeit der ſüßen

Seufzer, woran und wie hat Liebe euch die ungewiſſen Wünſche erkennen laſſen?“ Und ſie: „Kein Schmerz iſt größer als im Elend der ſeligen Zeit gedenken. Wir laſen eines Tages zum Vergnügen von Lancelot, wie die Liebe ihn bezwang. Wir waren allein und ohne irgend einen Verdacht. Bei dieſem Leſen fanden ſich unſere Augen und wir erblaßten. Aber ein Punkt war es, der uns bezwang. Als wir laſen, wie die erſehnten Lippen der Liebende geküßt, da küßte dieſer, der niemals von mir ſcheiden möge, mich ganz zitternd auf den Mund. Das Buch und der es geſchrieben, war unſer Galeoto. An jenem Tage laſen wir nicht weiter.“

Wir erfahren hier alſo nur von einem Paar, das ſich ſehr geliebt und das der Tod vereint hat. Sie wird Francesca angeſprochen. Seinen Namen hören wir nicht. Aber Boccaccio, in ſeinem comento sopra la comedia, den er über Auftrag der Signoria von Florenz im Oktober 1373 zu ſchreiben begann, erzählt uns das Abenteuer ganz. Man muß wiſſen, ſagt er, daß dieſe, die hier zu Dante ſpricht, die Tochter des alten Guido von Polenta, Herrn von Ravenna und von Cervia war; und nach einem langen und ſchrecklichen Krieg zwiſchen ihm und den Herren Malateſti von Rimino geſchah es, daß durch Verhändler der Friede zwiſchen ihnen geſchloſſen wurde, den ſie durch eine Heirat bekräftigen wollten, indem Meſſer Guido ſeine junge und ſchöne Tochter, Madonna Francesca, dem Gianni, Sohn des Herrn Malateſta, zur Frau geben ſollte. Und als dies

unter den Freunden des Herrn Guido ſchon bekannt war, ſagte einer von ihnen zu ihm: Bedenkt, was ihr tut; ihr müßt doch eure Tochter und ihren ſtolzen Sinn kennen; wenn ſie Gianni ſieht, wird ſie ihn niemals zum Mann nehmen wollen; deshalb müßte Gianni nicht herkommen, um ſie zu freien, ſondern einer ſeiner Brüder, der ſie an ſeiner Stelle im Namen des Gianni heiraten ſoll. Gianni war nämlich ein Mann von hoher Einſicht und durfte hoffen, nach dem Tode ſeines Vaters Herr zu werden, weshalb Herr Guido ihn, ſo ſehr er häßlich von Perſon und lahm war, lieber als irgend einen ſeiner Brüder zum Schwiegerſohn wollte. Er befahl denn heimlich, ſo zu tun, wie der Freund geraten hatte, und es kam wirklich Polo, ein Bruder des Gianni, nach Ravenna, mit Vollmacht, Madonna Francesca zu heiraten. Polo war ein ſchöner und liebenswürdiger und wohlerzogener Mann, und da Madonna Francesca meinte, er ſei ihr zum Gatten beſtimmt, gab ſie ihm ſogleich ihre Seele und ihre Liebe hin und erfuhr die Täuſchung erſt, als ſie ſich am nächſten Morgen beim Erwachen an der Seite des Gianni fand, worüber ſie, wie man ſich denken kann, da ſie ſich betrogen ſah, ſehr in Zorn geriet; und ſie riß ſich darum keineswegs die Liebe aus dem Herzen, die ſchon dem Polo zugewendet war. Da nun Polo und Madonna Francesca vertraulich beiſammen blieben, während Gianni in die Nachbarſchaft verreiſte, konnten ſie ohne irgend einen Verdacht miteinander verkehren. Dies gewahrte ein

Diener des Gianni, ging zu ihm und verriet es ihm. Erzürnt kehrte Gianni heimlich heim, und da er das Zimmer der Madonna Francesca, bei der Polo war, verriegelt fand, rief er die Frau von außen. Madonna Francesca und Polo erkannten ihn, und Polo, der durch eine Falltür, die aus diesem Zimmer in ein anderes führte, zu entkommen und so ihre Schande zu verbergen hoffte, warf sich hinab und rief der Frau zu, sie solle nur öffnen. Er blieb aber dabei an einem Haken der Tür mit dem Kleide hängen, und Gianni, dem die Frau geöffnet hatte, drang mit einem Degen auf ihn ein, um ihn zu töten, traf aber die Frau, die sich dazwischen warf, und der Degen fuhr durch ihre Brust. Durch diesen Unfall erschüttert, zog Gianni, der die Frau mehr als sein Leben geliebt hatte, den Degen heraus, verwundete Polo am Haupte und tötete ihn. Die beiden Geliebten wurden dann mit vielen Tränen am nächsten Morgen begraben, in demselben Grabe.

D'Annunzio hat diese Handlung nur so weit verändert, als es notwendig war, um uns, was Velasquez das „Ambiente" genannt hat: die Luft dieser Menschen und so die tragische Notwendigkeit ihres Abenteuers spüren zu lassen.*) Wir sind im

*) Das Buch ist vorgestern bei Fratelli Treves in Mailand erschienen, von Adolf de Carolis geschmückt. Es beginnt mit einem Gedicht „Alla divina Eleonora Duse". Dann folgen nebeneinander zwei Sonette, auf der linken Seite das erste der Vita nuova, welchem Dante alle Getreuen der Liebe grüßt und sie bittet ihm

erſten Akt in Ravenna bei den Polentani. Rückwärts führt eine Stiege zur Loggia des Hauſes. Davor ein Garten mit einem großen alten Roſenſtrauch. Die Mädchen der Francesca tändeln und ſcherzen mit einem Narren. Indem ſie ſpötteln und ſpielen und Lieder und Liebesgeſchichten begehren, hören wir von den Schlachten, die rings wüten, und von Madonna Francesca, der „Blume von Ravenna", wird erzählt, die im Geſang, in der Muſik und in jeder edlen Kunſt geübt ſei. Da kommt Oſtaſio, Franceskens Bruder, mit Ser Toldo Berardengo, dem Notar. Von dieſem erfahren wir den verruchten Plan, Francesca durch Betrug mit dem rohen und lahmen Gianciotto zu vermählen; Francesca ſoll glauben, der ſchöne Paolo ſei ihr beſtimmt. Noch zögert Oſtaſio, ſeine Schweſter dem ſchnöden Handel zu opfern. Er liebt ſie, er ſcheut ſich vor ihr, ihrer Unſchuld, ihrer Tugend, ihrer Schönheit.

Non v' è spada che sia diritta quanto
Lo sguardo dei suoi occhi, s'ella guarda.

Und ſie ſoll jenem Krüppel gehören? Aber der Notar drängt. Bannino, der jüngere Sohn des Guido, der Baſtard, ſtürmt mit ſeinem Gefolge herein. Die Brüder zanken. Oſtaſio höhnt den

---

die Erſcheinung ſeines Traumes zu deuten, auf der rechten Seite die Antwort, die D'Annunzio dem Paolo Malateſta darauf geben läßt. Ein Commiato (Abſchiedsgedicht) beſchließt die Tragödie. Die Ausgabe iſt ein wahres Wunder an Ausſtattung und Anordnung, wie der italieniſche Buchhandel bisher noch keines hervorgebracht hat.

Kleinen, feig zu ſein. Bannino beſchuldigt ihn, dem Vater nach dem Leben zu trachten. Oſtaſio ſtürzt auf ihn und verwundet ihn. Smaragdi, die Magd der Francesca, wiſcht das brüderliche Blut auf. Dann erſcheint Francesca mit ihrer Schweſter, der ſüßen Samaritana, die es ſchmerzt, daß ſie nun bald die liebe Gefährtin verlieren ſoll. Aber die Mädchen rufen Francesca, zu kommen und ihren Bräutigam Paolo zu ſehen, der drüben durch den Hof geht; und ſie rühmen ſeine Anmut, ſeine Kraft, ſeinen Liebreiz. Francesca erblickt ihn und ſchluchzt leiſe auf. Sie hat Angſt, ſie ahnt. Sie lacht und weint. Eines der Mädchen ſagt: „Tutte le sue lagrime ridono come la brina.“ Indeſſen iſt Paolo an das Gitter getreten. Francesca pflückt eine rote Roſe und geht zu ihm. Da ſchreit Banniwo draußen am eiſernen Tor: „Francesca, öffne! Francesca!“

Zweiter Akt. In Rimini, im Hauſe der Malateſta. Ein Turm mit wilden Kriegsmaſchinen, Steinhaufen und Schleudern. Draußen tobt die Schlacht mit den Genoſſen des Parcitadi und des Cignatta. Ein Türmer und ein Schütze ſprechen vom Kriege und von Francesca, deren holdes und tapferes Weſen ſie loben. Sie ſteigt eben zum Turm empor, unfähig, mit den Weibern zu klagen und zu zagen, und greift, ohne auf die Warnungen der beiden zu achten, nach einer Brandkugel und zündet ſie an und ſchwingt ſie. Da hört ſie Tritte: Paolo ſteht vor ihr, Paola, den ſie noch immer liebt und den ſie doch haſſen muß. Sie ſchmäht ihn: Voi

dovete morire come lo schiavo al remo nella galea che ha nome Disperata. Sie kann ihm nicht verzeihen. Aber Paola errät, welche Sühne sie verlangt. Er will unbewaffnet ins Getümmel. Er legt den Helm ab und bietet sich den Pfeilen der Feinde dar. Francesca bebt für ihn. Nun wird Gott richten! Wird er heil bleiben? Dann wäre alle Schuld von ihm genommen. Die Pfeile schwirren. Er steht. Sie flüstert ein Vaterunser. Da wankt er, erblaßt. Seid Ihr getroffen, Schwager? Nein, er ist nicht getroffen, nur sein Haar hat ein Pfeil gestreift. Gott hat gerichtet, alle Schuld ist von ihm genommen. Und draußen schreien sie Sieg. Gianciotto kommt, Parcitadi und Cignatta sind geschlagen, die Waffen der Malateſta siegen; Paolo soll nach Florenz fort. Die beiden Brüder und Francesca trinken zusammen aus demselben Becher. Malateſtino wird verwundet gebracht, Giancittos und Paolos jüngster Bruder, der wilde, den in der Schlacht ein Stein am Auge verletzt hat. Francesca pflegt ihn zärtlich. Er kommt zu sich und will ins Gemenge zurück, das draußen immer heftiger tobt. Aus einer ungeheuren Schleuder wird auf die Feinde geschossen, und brausend tönt es rings: Hoch Malateſta!

Dritter Akt. Im Zimmer der Francesca. Hier ist ihr Bett, dort das Pult mit jenem Buche von Lancilotto. Francesca fürchtet den heftigen Malateſtino, der sich, seit sie ihn so zärtlich gepflegt, toll in sie verliebt hat. Sie erzählt ihrer Magd

Smaragdi einen ſchrecklichen Traum, der ſie quält. Sie ahnt ein grauſames Schickſal. Aber da kommt mit ihren Mädchen ein Kaufmann aus Florenz, der eben im Gefolge Paolos eingetroffen iſt. Paolo iſt zurück! Und der ſchlaue Händler weiß, während er ſeine Stoffe zeigt, gar nicht genug von Paolo zu erzählen. Und Francesca kauft und hört von Paolo und kauft. Es erſcheinen der Arzt, der Aſtrologe, der Narr, die Muſikanten; man ſcherzt, man tanzt, Francesca beſchenkt alle Welt. Endlich iſt ſie allein, Paolo zu erwarten. Und Paolo kommt. Und er ſagt ihr, was er gelitten hat, fern von ihr. Und er erzählt ihr von einem Jüngling, den er in Florenz bei einem Sänger getroffen hat,

un giovinetto
degli Alighieri nominato Dante.
E questo giovinetto mi divenne
caro, tanto era pieno
di pensieri, d'amore et di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto.
E alcuna volta ebbe da lui un bene
inatteso il mio cuore
che sempre era chiuso perchè la troppa
soavità del canto
alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente,
e, vedendolo, anch'io con lui piangeva.

Und dann nehmen ſie das Buch und beugen ſich zuſammen und leſen

di Lancillotto, come amor lo strinse,

bis ſie, bei jenen Worten —

E la reina vede il cavaliere
che non ardisce di fare di più:
lo piglia per il mento e lungamente
lo bacia.

— von jener Luſt beſiegt, ſich gierig auf die Lippen küſſen.

Vierter Akt: Saal im Kaſtell. Man hört ein Heulen in der Ferne. Es iſt die Stimme des Montagna Parcitadi, den Malateſtino im Verließ gefangen hält und ſo quält, daß er Tag und Nacht ſtöhnt. Francesca beſchwört den grauſamen Knaben um Erbarmen. Er lächelt und wird verwegen; er begehrt ſie, ſie ſoll ſein werden; und da ſie ihn ſchaudernd zurückſtößt, ſpielt er auf ihre Liebe zu Paolo an. Er weiß alles. Und wieder heult der Gefangene. Wieder fleht Francesca. Gut, ſie ſoll Ruhe haben; ſie wird ihn nicht mehr ſchreien hören. Und er nimmt ein Beil und geht. Gianciotto kommt. Francesca klagt ihm über die Grauſamkeit des Bruders. Malateſtino kehrt mit dem Haupt des Gefangenen zurück. Gianciotto und Malateſtino ſind allein, wie Othello und Jago im dritten Akt. Und es geſchieht wie zwiſchen Othello und Jago. Malateſtino deutet an, ſpottet, hetzt, ſchürt, ſagt endlich alles. Gianciotto ſchwört, ſich zu rächen. Malateſtino will ihm helfen. Sie beraten und beſchließen. Paolo tritt zu ihnen und erfährt, daß ſie zuſammen nach Grabara zum Vater wollen, vor dem Malateſtino den Mord an Montagna zu verantworten hat. Inzwiſchen ſoll Paolo Francesca behüten. Dir

vertraue ich sie an, sagt Gianciotto, dir, meinem Bruder, die teure Frau. Paolo erwidert: Sei gewiß, daß ich sie dir behüten werde. Darauf Gianciotto:

Lo so,
Paolo. Tu di Ravenna
La conducesti vergine al mio letto,
Tu me la guarderai da ogni male
Va, chiamala.

Paolo geht. Der Bruder verfolgt ihn mit einem mörderischen Blick. Paolo kommt mit Francesca zurück. Der Gatte küßt sie und umarmt den Bruder. Und sie trinken wieder aus einem Becher, wie damals auf dem Turm.

Fünfter Akt. Im Zimmer der Francesca. Sie schläft, von schauerlichen Träumen gequält. Endlich erwacht sie. Sie ruft nach der treuen Smaragdi. Aber die Magd ist verschwunden. Niemand kann ihr sagen, wo sie sei. Francesca, die weiß, daß Paolo unten an der Mauer lehnt, um auf ihr Zeichen zu warten, schickt die Mädchen weg, nur noch ein wenig mit der kleinen Biancofiore spielend, die sie so sehr an die süße Schwester in der Ferne erinnert. Dann kommt Paolo, und sie tauschen die innigsten Worte der Liebe. Im Taumel ihrer Leidenschaft fühlen sie das höchste Glück:

e tu sei mio
et io son tutta tua
e la gioia perfetta
è nell' ardore della nostra vità.
. . . . . .
Bacciami gli occhi, bacciami le tempie

e le guance e la gola.
così . . . così . . .
tieni, e i polsi e le dita . . .
così . . . . .
Dice
quel Libro, là dove tu non leggesti:
Siamo stati una vita e degna cosa
è che noi siamo una morte.

Da dröhnt es an der Tür und Gianciotto ſchreit, wie im erſten Akt Bannino: „Francesca, öffne! Francesca!“ Paolo will ihre Todesangſt beſchwichtigen. Hier iſt eine Falltür im Boden, er kann entkommen. Aber er bleibt mit dem Kleide an einem Haken hängen, Gianciotto dringt ein und zückt den Degen. Francesca, die den Geliebten mit ihrem Leibe deckt, ſtürzt zuerſt. Der zweite Streich fällt den Geliebten. Gianciotto, auf den Knien, zerbricht den blutigen Degen.

3. April 1902.

Durch die „Francesca da Rimini“, deren Fabel und Folge ich ja geſtern in meinem Feuilleton ſchon erzählt habe, hat Gabriele D'Annunzio ſeine Verheißungen erfüllt. Io annunzio l'avvento d'un' arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. (Ich verkündige die Ankunft einer neuen oder erneuten Kunſt, welche

durch die ſtarke und wahre Einfachheit ihrer Linien, durch ihre kräftige Anmut, durch die Glut ihrer Geiſter, durch die reine Macht ihrer Harmonien den ungeheuren idealen Bau unſeres erlauchten Stammes vollenden und krönen wird. Hier iſt dieſe Krone der lateiniſchen Kunſt. Hier iſt die neue Form der uralten Tragödie. Er hat ſeit Jahren gefühlt, worauf es ankommt: Poeſie und Theater zu verbinden. Aber immer wieder iſt ihm der Guß mißlungen. Es wurden nur Melodramen mit in die rohe Handlung eingelegten lyriſchen Arien. Auch ſprachen ſeine Helden niemals dramatiſch, ſondern hatten nur ſozuſagen Zettel zum Munde heraushängen, mit Inſchriften von ihm. Man hätte ihm manchmal warnend zurufen mögen, was Goethe zu Eckermann über Wolff geſagt hat: „Wenn er zum Objektiven durchbricht, ſo iſt er geborgen... So lange ein Dichter bloß ſeine wenigen ſubjektiven Empfindungen ausſpricht, iſt er noch keiner zu nennen; aber ſobald er die Welt ſich anzueignen und auszuſprechen weiß, iſt er ein Poet. Und dann iſt er unerſchöpflich und kann immer neu ſein, wogegen aber eine ſubjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgeſprochen hat und zuletzt in Manier zugrunde geht.“ Er iſt nun „zum Objektiven durchgebrochen“, indem in ihm, wie um dieſelbe Zeit in allen wahrhaft Wollenden unſerer Generation, allmählich wieder erwachte, was Nietzſche „die Treue gegen die Vorzeit“ genannt hat: „das Wohlgefühl des Baumes an ſeinen Wurzeln, das Glück, ſich nicht ganz willkürlich und

zufällig zu wiſſen, ſondern aus einer Vergangenheit als Erbe, Blüte und Frucht herauszuwachſen und dadurch in ſeiner Exiſtenz entſchuldigt, ja gerechtfertigt zu werden." Ein junges Weſen, hat Barrès um dieſelbe Zeit geſchrieben, ein junges Weſen, das ſich von ſeinem Volke ablöſt, iſt wie ein Wort, das man aus dem Text herausnimmt. Wir haben ſo nach und nach begreifen gelernt, daß die Vergangenheit unſerer Raſſe der große Text iſt, aus deſſen Zuſammenhang allein wir uns ſelbſt, unſere Leidenſchaften und unſere Wünſche erſt verſtehen können. So iſt er, wie die griechiſchen Tragiker in den Mythos, zu den „Müttern" in die geheiligte danteske Welt hinabgeſtiegen, und indem dort mit jenem alten Geiſt ſein eigenes neues Gefühl verwuchs, iſt dies Werk von einer hellen Kraft und harten Schönheit gehämmert worden, wie die Lateiner kein anderes heute haben. Es iſt ſchon erſtaunlich, faſt unheimlich durch die immenſe Arbeit, welche die Reſurrektion der alten Zeit gekoſtet haben muß. Es iſt prachtvoll in der Geſchloſſenheit und Strenge von Geſtalten und Handlung. Es iſt einzig durch die Süßigkeit der Liebesworte im erſten, dritten und fünften Akt, durch die hölliſche Wildheit des zweiten und vierten, durch die ungeheure Energie, die alles ehern zuſammenſchließt. Was unſerer ganzen Generation verſagt ſchien, iſt ihm hier gediehen: totum ponere, ein Ganzes hinzuſetzen wie einen ewigen Stein. Die hohe Kunſt der Duſe, Güte und Hingebung des liebenden Weibes faſt fieberhaft darzuſtellen, hat niemals reiner

und erhabener gewirkt. Die bange Scham der erregten Jungfrau, die Verwirrung, da sie den schönen Jüngling erblickt, der Zorn beleidigten Stolzes, die Trunkenheit der Lust, heranschleichende Angst und Ahnung beklommener Träume, das Rasen der Leidenschaft, die schon den Atem des Todes fühlt — sie spielt in dieser Rolle alle Rollen, die sie je gespielt. Und man fühlt tief die wunderbare Wahrheit der Worte, die im Fuoco von ihr sagen: „Ihre Macht auf der Bühne, wenn sie redet oder schweigt, ist mehr als menschlich. Sie rührt in unseren Herzen das geheimste Böse und die tiefste Hoffnung auf. Und durch ihren Zauber wird unsere Vergangenheit gegenwärtig, und durch die Kraft ihrer Gestalten erkennen wir uns selbst in den Leiden, die andere Wesen in jeder Zeit erlitten, als wenn die Seele, die sie enthüllt, unsere eigene Seele wäre." Emilia Varini, vom Gastspiel Zacconis her in bester Erinnerung, gab mit einer wunderbaren plastischen Kraft den perversen Knaben Malatestino, Herr Rosaspina den Gianciotto einfach und fest.

La Città morta.

(Tragödie in fünf Akten von Gabriele D'Annunzio. Zur Première im Raimund-Theater am 5. April 1902.)

Die Entstehung der Città morta und ihre Absichten hat D'Annunzio im Fuoco erzählt. Da sagt der Dichter Stelio Effrena zu seinem Freunde

Daniele Glauro: „An einem erhabenen Orte hatte ich die erste Vision meines neuen Werkes: in Mykenä, unter dem Löwentor, als ich die Oreſtie wieder las. Eine flammende Erde, ein Land von Durſt und Fieber, die Heimat der Klytemnäſtra, ein Boden, auf ewig verödet durch das Entſetzen des furchtbarſten Schickſals, das jemals einen menſchlichen Stamm verſchlungen hat. Haſt Du jemals an jenen barbariſchen Forſcher gedacht, der, nachdem er einen großen Teil ſeines Lebens unter Drogen und in einem Geſchäft verbracht, es unternahm, die Gräber der Atriden im Schutt von Mykenä zu ſuchen und eines Tages den größten und ſeltſamſten Anblick hatte, der jemals menſchlichen Augen vergönnt war? Haſt Du jemals an jenen dicken Schliemann gedacht, wie er den hellſten Schatz hob, den der Tod in der Finſternis der Erde ſeit Jahrhunderten, ſeit Jahrtauſenden aufgehäuft? Haſt Du je daran gedacht, daß jenes übermenſchliche und ſchreckliche Schauſpiel auch einem anderen hätte erſcheinen können: einem jungen und heißen Geiſte, einem Dichter, einem Schwärmer, Dir, vielleicht mir? Welches Fieber, welcher Wahn, welche Raſerei, denke nur! Denke, denke! Die Erde, die Du gräbſt, iſt tückiſch; es ſcheint, als müßten aus ihr noch die Dämpfe der ſchändlichen Verbrechen aufſteigen. Der Fluch auf jenen Atriden war ſo grimmig, daß es wirklich ſcheint, es müſſe davon irgend eine noch immer furchtbare Spur im Staube geblieben ſein, den ſie traten. Du wirſt vom böſen Zauber getroffen. Die Toten, die Du ſuchſt und

nicht finden kannſt, beleben ſich in Dir ſelbſt gewaltſam und atmen in Dir ſelbſt mit dem bebenden Hauch, den ihnen Aiſchylos eingeblaſen hat, enorm und blutig, wie ſie Dir in der Oreſtie erſchienen ſind, ohne Erbarmen vom Eiſen und vom Feuer ihres Schickſals zerſtört. Und bei jedem Stich des Spatens zitterſt Du durch alle Knochen, voll Angſt, wirklich erſcheinen zu ſehen das Antlitz eines Atriden, noch unverſehrt, mit den noch ſichtbaren Zeichen der erlittenen Gewalt, der grauſamen Zerſtörung. Und da, da ſiehſt Du es erſcheinen! Das Gold, das Gold, die Leichen, eine Unermeßlichkeit von Gold, die Leichen ganz bedeckt von Gold. Eine Reihe von Gräbern, fünfzehn Leichen, unverſehrt, eine neben der anderen, auf einem Bette von Gold, die Mienen bedeckt mit Masken von Gold, die Stirnen bekrönt von Gold, die Bruſt umwunden von Gold, und überall, auf ihren Körpern, an ihren Lenden, an ihren Füßen, überall eine Verſchwendung von Sachen von Gold, unzählig, wie das Laub eines verzauberten Waldes... Aber nicht ungeſtraft deckt ein Menſch die Gräber auf und ſieht ins Antlitz der Toten; und welcher Toten! Jener*) lebt allein mit ſeiner Schweſter, dem ſüßeſten Geſchöpf, das jemals irdiſche Luft geatmet, allein mit ihr, im Hauſe voll Licht und Schweigen, wie in einem Gebet, wie in einem Gelübde. Jetzt denke Dir einen, der, ohne es zu wiſſen, ein Gift trinkt, irgend einen un-

*) Gemeint iſt der Held, der dem Dichter vorſchwebt, derſelbe, den er früher mit dem „jungen und heißen Geiſte“ bezeichnet hat.

reinen Tropfen, der ihm das Blut verdirbt, der ihm den Gedanken befleckt, unverſehens, während ſeine Seele in Frieden iſt. Denke Dir dieſen ſchrecklichen Zauber, dieſe Rache der Toten! Er iſt plötzlich von einer blutſchänderiſchen Leidenſchaft befallen, er wird die bebende und elende Beute eines Ungeheuers, er kämpft einen verzweifelten und geheimen Kampf, unaufhörlich, unentrinnbar, Tag und Nacht, in jeder Stunde und in jedem Augenblick. Wie wird er zu befreien ſein? Wie die Tragödie beginnt, wie die unſchuldige Gefährtin zum erſten Male ſpricht, erſcheint ſie ſchon dem Tode geweiht... In der kurzen tragiſchen Stunde geht ſie vorbei, begleitet vom Licht der Hoffnung und vom Schatten der Ahnung, geht vorbei, begleitet von Geſängen und von Klagen, von der hohen Liebe, welche die Freude gibt, von der raſenden Liebe, welche die Trauer gebiert, und hält nicht an, bis ſie auf dem kalten und klaren Waſſer der Quelle entſchläft, die, mit ihren Stöhnen in der Einſamkeit, unaufhörlich nach ihr ruft. Kaum hat er ſie gemordet, ſo empfängt der Bruder von ihr, durch ihren Tod, das Geſchenk ſeiner Erlöſung. „Jeder Makel iſt von meiner Seele gelöſcht!“ ruft er. „Ich bin rein geworden, ganz rein. Alle Heiligkeit meiner erſten Liebe iſt in meine Seele zurückgekehrt, wie ein Strom von Licht. Stünde ſie jetzt auf, ſo könnte ſie über meine Seele ſchreiten wie über unbefleckten Schnee. Lebte ſie auf, ſo wären alle meine Gedanken für ſie wie Lilien, wie Lilien. Jetzt iſt ſie vollkommen; jetzt kann ſie angebetet

werden wie ein göttliches Geschöpf. Ins tiefste meiner Gräber will ich sie legen und rings alle meine Schätze.“ So ist die Tat des Todes, zu der ihn sein hellsehender Wahn hinriß, eine Tat der Reinigung und Befreiung, und sie bedeutet die Niederlage des antiken Schicksals.“

Das Stück spielt sich unter fünf Personen ab. Da ist der Forscher, der in den Gräbern wühlt und an dem sich die Toten rächen, indem sie ihn mit verruchter Leidenschaft für die Schwester betören. Da ist diese zärtliche und reine Schwester. Da ist sein Freund, ein Dichter, der das junge Mädchen liebt und von ihm geliebt wird. Da ist die gütige Frau des Freundes, die blinde Anna, weiß wie eine Statue, sanft wie ein Schatten, ahnungsvoll wie Kassandra. Und da ist die alte Amme der Anna.

Erster Akt. Ein weiter Saal, mit dem Blick auf die cyklopischen Mauern und auf das Löwentor. Statuen, Trümmer, Reste einer versunkenen Schönheit. Das junge Mädchen liest der blinden Frau aus der Antigone vor.

O, Eros, Allsieger im Kampf!
Du, der sich stürzt über die Beute,
Der Nachts auf schlummernder Jungfrau
Zartblühenden Wangen webet:
Fern über Meer schweifst du, besuchst
Ländliche Wohnstätten;
Und kein ewiger Gott kann dir entrinnen,
Kein Sterblicher auch, des Tages Sohn;
Der Ergriff'ne raset.

Die Blinde klagt über die ewige Nacht, die auf

ihr liegt. Sie fürchten, daß der Forſcher durch das ruheloſe Graben in dieſer verfluchten Erde krank geworden ſei. Wir erfahren, daß er, ſonſt ſo gut und ſanft, jetzt die Schweſter flieht. Auch Annens Gatte, der Dichter Aleſſandro, iſt anders, als er ſonſt war. Er verſchließt ſich vor Anna; ſie liegt vor ſeiner Seele wie eine Bettlerin vor der Tür. Wir erraten bald, daß er das Mädchen liebt, und daß die Frau es weiß. Er kommt und erzählt von der Ebene von Argos, durch die er geritten iſt, und wir fühlen, wie es ihn geheimnisvoll zum Mädchen zieht. Da wird draußen geſchrieen, Leonardo erſcheint, der Forſcher, weiß von Staub, triefend von Schweiß, wankend von Angſt: die Gräber ſind gefunden, das Gold, die Leichen, das unermeßliche Gold! Er ſchildert es fiebernd, er will gleich wieder hin. Die Schweſter hält ihn zärtlich zurück.

Zweiter Akt. Bei Leonardo. Hier ſind alle Schätze der Gräber aufgeſtellt. Aller Glanz, der einſt Agamemnon und Kaſſandra geſchmückt. Hier geſteht Aleſſandro dem jungen Mädchen ſeine Liebe. Sie wehrt ſich. Sie denkt an ſeine arme Frau. „Es gibt Dinge, die ſtärker ſind, als der Tod. Der Tod könnte uns nicht ſo trennen, als uns dieſe Dinge trennen. Dieſe heiligen Dinge!“ Er aber fühlt, daß ſie ihn liebt. Er will ſie küſſen. Sie ſtößt ihn zurück und ſchreit auf. Anna kommt mit der Amme. Sie ſprechen wieder von den Gräbern, von den Toten, von Kaſſandra. Leonardo erſcheint, und als er dann mit dem Freunde allein iſt, geſteht er ihm, wie

furchtbar ihm der Sinn verwirrt ist, wie er vergeblich gegen das Gift ringt, wie er seine Schwester nicht mehr sehen kann, weil er sie liebt, nicht mit dem reinen Gefühle des Bruders, sondern mit infamer Begierde.

Dritter Akt. Im Zimmer des ersten. Anna mit der Amme. Die Blinde glaubt, alles zu wissen. Sie fühlt, daß ihr Gatte und das Mädchen sich lieben. Sie will ihr Glück nicht hemmen. Leonardo kommt und sie spricht zu ihm von den beiden. „Wer bin denn ich, was kann denn so ein armes, halbtotes Phantom noch wert sein?“ Und aus ihren stillen, entsagenden Worten erfährt Leonardo erst von der Leidenschaft der Schwester. Er stürzt rasend ab. Die Schwester kommt. Sie will schwören, daß sie rein bleiben wird, beim Gedächtnis ihrer Mutter, beim Haupte ihres Bruders. Aber Anna duldet nicht, daß sie schwört; es wäre eine Sünde gegen das Leben. Und sie lesen wieder in der Antigone, wie die Greise singen:

Würdig des Ruhms und mit Ehren gekrönt
Wandelst du hin, dort in der Toten Gemach.
Nicht zehrende Krankheit raffte dich hin,
Noch traf dich ein Schwert, das Rache gezückt;
Nach eigener Wahl, und lebend, wie sonst
Kein Sterblicher, gehst du zum Hades.

Vierter Akt. Dasselbe Zimmer. Leonardo ist entschlossen, seine Schwester zu töten. Es muß sein, es gibt keine andere Rettung; die Begierde verschlingt ihn sonst. Die Schwester kommt und ent-

deckt ſich ihm. Sie bekennt ihre Liebe für den Freund. „Sage mir, was ich tun ſoll, führe mich fort. Oder laß uns allein hier bleiben. Ich bin bereit, Dir in allem zu gehorchen. Ich will allein mit Dir ſein, wie einſt, hier oder anderswo. Ich will Dir überallhin folgen, ohne eine Klage. Aber nur ſchnell, ſchnell! Morgen ſchon. Wenn Du nicht willſt, wenn Du zögerſt, biſt Du an allem ſchuld, was geſchehen könnte.“ Bleich hörte Leonardo ſie an. Dann ſagt er: „Komm! Gehen wir noch zur Quelle des Perſeus hinauf.“ Sie entfernen ſich. Anna kommt mit der Amme, dann ihr Gatte, dem ſie nun ſanft erzählt, wie ſie ſchon mit dem Mädchen und mit Leonardo geſprochen hat, ohne zu klagen, ohne ſich zu erniedrigen. Aleſſandro, der ja von Leonardos infamer Liebe weiß, fährt entſetzt auf. Wo ſind ſie? Und er ſtürzt in einer wilden Ahnung fort, ſie zu ſuchen.

Fünfter Akt. An der Quelle des Perſeus. Leonardo und der Freund an der Leiche des Mädchens. Leonardo fühlt ſich durch ihren Tod gereinigt und entſühnt. „Welcher Menſch auf Erden wird je ſagen können, daß er ein menſchliches Weſen ſo liebt, wie ich dieſe liebe! Auch Du nicht. Du liebſt ſie nicht, wie ich ſie liebe. Keine Liebe auf Erden iſt der meinen gleich. Meine ganze Seele iſt ein Himmel für dieſe Tote. Wer hätte für ſie getan, was ich getan? Hätteſt Du gewagt, Du, dies Schreckliche zu erfüllen, um ihre Seele vor dem Entſetzen zu retten, das ſie bedrohte?... Angebetete! O, daß wir mit

allem unſeren Blut Dein bleiches Antlitz entzünden könnten, daß Du nur einmal, ein einziges Mal noch, die Augen öffnen und uns ſehen und den Schrei unſerer Liebe und unſeres Schmerzes hören möchteſt! Schweſter, meine Schweſter!" Anna kommt. Sie wollen ihr das Furchtbare verbergen. Sie taſtet ſich vor, ſie ſtreift mit dem Fuße die Leiche, ſie berührt ſie, das Antlitz, die Haare, die noch feucht vom tötlichen Waſſer ſind, und ſie ſchreit auf: Ich ſehe, ich ſehe!

6. April 1902.

Aus der Erzählung der Città morta in meinem geſtrigen Feuilleton hat man wohl ſchon gemerkt, daß die Blinde, welche die Duſe darin gibt, durchaus auf einen einzigen Ton der Milde und Entſagung geſtimmt und alſo eigentlich, ſchauſpieleriſch geſprochen, eine ganz „undankbare" Rolle iſt. Deſto ſtärker läßt gerade ſie, wie etwa nur noch die Silvia Settala in der „Gioconda", uns die ganz einzige Entwicklung empfinden, durch welche die Duſe zum höchſten Beiſpiel für alle nach dem Schönen verlangenden Seelen unſerer Generation geworden iſt. An ihrem Falle wird man einſt unſere Geſchichte zeigen. Sie begann mit einer ungeheuren Leidenſchaft für die émotion forte, die sensation rare; ſich ganz in einen wilden Moment zu preſſen und dieſen, noch rauchend, mit aller Lava herauszuſchleudern, war ihre Luſt und ſie hat ſo eine Wut

des Ausdruckes und einen Zwang über unſere Nerven erreicht, die das Theater vor ihr nicht gekannt hat. Aber nach wenigen Jahren ſahen wir ſie, die inzwiſchen zur Kaiſerin aller Sehnſucht von Europa ausgerufen worden war, auf einmal, ſeltſam beklommen, wie geheimnisvoll verwirrt, enttäuſcht, ermüdet, bange, faſt an ſich irre werden: ſie hatte angefangen, ein Höheres zu ahnen, eine Kunſt, die den Taumel verſchmäht, die nicht mehr verwirren und betäuben will, die das Maß und die Form, die Freude an einer ſchönen Gleichheit des Gemütes und die Gnade der inneren Sammlung gefunden hat, eine ſo leiſe auftretende, gleichſam auf der Seele gehende Kunſt, daß man an das chineſiſche Mädchen im Märchen denkt, das ſo leicht und zierlich war, daß es ſich, erzählt Goethe, auf einer Blume wiegen konnte, ohne ſie zu knicken. Nun ſind die wilden Töne erloſchen, die Eruptionen verdampft und die einfachſten Mittel genügen nun: ein Schatten auf der weißen Stirn, ein Zucken oder Huſchen um den Mund, eine ganz leiſe fließende Flexion in der Stimme. Dieſe unſäglich ſchamhafte und ſtille Kunſt liegt wie ein zitternder Teich mit Nenupharen im Monde da, ſo verklärt und von einer ſolchen limpidezza, daß das Schauſpiel zur Andacht wird. Wir fühlen hier, daß Schönheit durch ihre bloße Exiſtenz ein Glück iſt. Wir haben vergeſſen, daß dieſe arme Anna nichts tut und eigentlich immer dasſelbe ſagt. Wir möchten Stunden lang, Nächte lang, unſer Leben lang ſtumm ſo ſitzen dürfen, in die Wonne verſunken,

den Zauber ihrer Linien zu ſchauen, der Muſik ihrer Lippen zu lauſchen. Wie ſchon als Silvia Settala, hat ſie als dieſe Blinde jenen reinſten Ausdruck der Güte, den Schiller an der Natalie ſo bewundert hat, welche „die Liebe als einen Affekt, als etwas Ausſchließendes und Beſonderes gar nicht kennt, weil die Liebe ihre Natur, ihr permanenter Charakter iſt". Und man erſchrickt faſt, wenn dann der Vorhang fällt und es licht im Saale wird, und fröſtelt, ſich unter lauten Leuten zu finden, und unwillkürlich fällt mir ein, was ſie mir, mit ihrer ſüßen, von Sehnſucht glühenden Stimme, vor zwei Jahren geſagt hat: „Ein Theater, das ganz anders wäre, als was man heute Theater nennt! Ein Tempel der Nation, eine Stätte des großen Friedens und der reinen Freiheit! Dahin kämen die Menſchen wie zu einem Feſte des Lebens, um ſich von allem Haſſe, von jeder Niedrigkeit zu reinigen, um alles zu vergeſſen, was die Seele bekümmert und bedrückt, um aufatmend gut zu werden und ſchön zu ſein. Und da ſtünde der Schauſpieler wie ein Prieſter, wie ein Seher, mit frommen Geberden beglückende Worte verteilend, königlich ausſtreuend, was die Dichter in ſeine Hände gelegt." Ihr Traum eines teatro d'Albano — „sul colle romano un teatra di marmo"! Unſer Traum von Darmſtadt! Uns war es nicht beſchieden. Wird ſie ihn erfüllen? Sie hat ſich, ihr ganzes Leben lang, alles mit einer ſolchen Kraft erzwingen, was ſie will, daß wir es hoffen

Kraft erzwungen, was ſie will, daß wir es hoffen dürfen.

3. Mai 1902.

Die Duſe hat geſtern wieder ihre unvergleichliche Anna in der „Città morta“ geſpielt. Dies erlaubt mir, noch einiges über D'Annunzio nachzutragen, was mir wichtig iſt, weil ich das Gefühl habe, daß man bei uns und in Berlin ſeine Bedeutung für die tragiſche Kunſt noch immer verkennt. Er wird von vielen als ein bloßer Dekorateur mit Worten angeſehen und man läßt ihn das Mißtrauen der Deutſchen vor der ſchönen Rede entgelten. Da muß denn doch einmal daran erinnert werden, daß die ſchöne Rede, ſo wenig ſie allein, ohne Handlung, tragiſch wirken kann, dennoch zum tragiſchen Weſen gehört. Das Trauerſpiel iſt nämlich, hat ſchon Ariſtoteles geſagt, die Darſtellung einer würdigen und geſchloſſenen großen Handlung ἡδυσμένῳ λόγῳ, in verſchönter Sprache, worunter ich, fährt Ariſtoteles fort, eine Sprache verſtehe, „welche Rhythmus, Harmonie und Maß hat“. Nur dadurch wird ja das eigentliche tragiſche Problem gelöſt, welches darin beſteht, daß uns der Anblick von Begebenheiten, vor welchen wir uns im Leben entſetzen würden, Freude machen ſoll. Naturaliſtiſch dargeſtellt, wirken ſie wie das Leben ſelbſt, erſchreckend, betäubend, verwüſtend. Nur die Sprache des Dichters iſt es allein, welche die Kraft hat, das Gräßliche in Schönheit zu

verwandeln, worin eben das Geheimnis der tragiſchen Läuterung liegt. Wir wollen dem Naturalismus nie vergeſſen, daß er uns aus den Scherzen der Epigonen gerettet hat. Durch ihn iſt die tragiſche Kunſt überhaupt erſt wieder möglich geworden. Nur müſſen wir jetzt endlich erkennen, daß, um aus einem ſtarken Melodram eine Tragödie zu machen, die „verſchönte Sprache" notwendig iſt, welche allein, wie Jacob Grimm in der Rede auf Schiller geſagt hat, „den des Lebens Geheimniſſe aufdrehenden Schlüſſel" reichen kann. Aber es iſt wohl nicht nur die hohe Sprache D'Annunzios, welche die naturaliſtiſche Gewohnheit verletzt. Man klagt auch, die Menſchen, die er zeigt, ſeien zu „künſtlich". In der Tat ſind ſie anders als die des Naturalismus, der ſich immer nur an die ganz primitiven gehalten hat. Der D'Annunzio der Città morta und der Gioconda ſtellt Menſchen von einer beſonderen Kultur dar, welchen alles gleichgültig iſt, was nicht ihre Seele betrifft, und welche daran zugrunde gehen, daß ihr Geiſt, aus welchem allein zu leben ſie entſchloſſen ſind, doch das Primitive nicht bändigen kann. Solche Menſchen ſind ſelten, ſagt man. Leider. Aber ſchließlich gibt es ſolche Menſchen und es iſt nicht einzuſehen, warum, wenn der Hunger nach Brot ein Thema der Kunſt ſein kann, es der nach innerer Schönheit nicht ſein dürfte. Und gerade die Deutſchen ſollten das zugeben, da doch die Darſtellung von Fragen, Zweifeln und Sorgen der Kultur zu ihrer Tradition gehört. Auch die

Iphigenie, der Taſſo, die beiden Leonoren ſind ganz „künſtliche" Menſchen, welche alle Leidenſchaft in Geiſt zu verwandeln und dieſen gegen das Primitive zu behaupten trachten. Man hat damals auch vom Taſſo gemeint, es ſcheine „das Intereſſe an dieſem Drama mehr durch die Kunſt aufgedrungen als natürlich", womit ganz dasſelbe ausgeſprochen iſt, was heute viele gegen D'Annunzio empfinden. „Künſtlich" iſt alle Sitte, aller Geiſt, alle Kultur, immer nur gewaltſam der Natur abgerungen, und die ganze Entwicklung der Menſchheit geht dahin, nicht dieſes Künſtliche zu verleugnen, ſondern es, wie Grillparzer einmal ſagt, „durchzumachen und auf der anderen Seite wieder ins Einfache und Natürliche herauszukommen".

* *
*

Im Circolo Academico Italiano las neulich der römiſche Poet Adolfo de Boſis aus ſeinen Gedichten vor. Er begann mit einer Conference oder eigentlich mehr einer Rhapſodie über die Poeſie, die ihm die Stimme der menſchlichen Sehnſucht nach freieren, höheren und reineren Formen des Lebens iſt; er glaubt, ſie drücke immer die Aſpirationen des Volkes zum Guten aus, und träumt von einer Zeit der wahren Demokratie, in welcher alle Menſchen zu Dichtern geworden ſein würden. Dies mit den ſchönſten Worten in einem heißen und leidenſchaftlichen Tone vorgetragen, mit großen Blicken auf die Poeten der Vergangenheit und einer ſonoren

Wendung zu D'Annunzios ſtrahlender Geſtalt, riß die lauſchende Jugend zu vehementer Begeiſterung hin. Von den drei Gedichten, die er dann ſprach, „Inno alla terra", „Ad un macchinista", „Krüger", iſt das zweite das ſtärkſte, das einen Maſchiniſten ſchildert, der ſeinen Zug durch die Nacht ſteuert, und das, wie Viktor Hugo liebt, ſich von einem einzelnen Falle aus zu den höchſten Iden der Zeit erhebt. Er las es mit einer ungewöhnlichen Empfindung für die Muſik der Worte, in einer ſüßen Ergriffenheit, der ſich kein Hörer entziehen konnte. Das Publikum jauchzte ihm ſtürmiſch zu, und es war allerliebſt, Eleonora Duſe dalle belle mani, wie Gabriele ſie genannt hat, mit dem Fanatismus eines verzückten kleinen Mädchens in dieſe ſchönen Hände klatſchen zu ſehen.

Lebendige Stunden.

(Vier Einakter von Arthur Schnitzler: „Lebendige Stunden", „Die Frau mit dem Dolche", „Die letzten Masken" und „Literatur". Zum erſtenmal aufgeführt im Carl-Theater am 6. Mai 1902. Erſte Vorſtellung des Berliner Deutſchen Theaters.)

In einem kleinen Garten vor Wien. Gegen Abend. Es herbſtelt. Borromäus, der Gärtner, gräbt um. Anton Hausdorfer kommt aus dem Hauſe, ein penſionierter Beamter. Er iſt ſehr traurig, ſeit vor ein paar Wochen die Frau Hofrätin geſtorben iſt, die er viele Jahre lieb gehabt hat. Borromäus fragt nach dem Herrn Heinrich, ihrem Sohne. Der

ſei verreiſt, um ſich ein wenig zu erholen; er muß doch wieder arbeiten können. Und in einem merkwürdigen Ton, der uns befremdet, ſetzt der Beamte hinzu: „Ein Dichter! Wiſſen Sie, was das heißt? . . . Das iſt ſchon eine andere Art von Menſch wie unſereiner, Borromäus. Wenn ſo einer in Penſion geht, kann's paſſieren, daß die Stelle recht lang unbeſetzt bleibt. Ja, ſo einer muß auf ſich ſchauen, das iſt er der Welt ſchuldig — verſtehen S', Borromäus? . . . Haben Sie denn gar nichts bemerkt am Heinrich? Haben Sie denn nie den Schein um ſeinen Kopf bemerkt? Na, ſeh'n Sie!" Da tritt Heinrich in den Garten. Er iſt früher zurückgekehrt, als er gedacht hat. Er war zuerſt in Salzburg, das wahrhaftig eine Stadt des Troſtes iſt, mit ſeinem reizenden Rococogarten in Hellbrunn, wo er ſchon vor Jahren einmal von einem tiefen Schmerze geneſen iſt. Diesmal war es freilich nichts, keine Spur von Erleichterung. Der Beamte bemerkt: „Es gibt alſo Fälle, wo Hellbrunn nicht wirkt." Heinrich iſt dann nach München, in die alte Pinakothek, zu ſeinen geliebten Dürer und Holbein. Da hat er zum erſten Male nach langer, nach ſehr langer Zeit wieder aufgeatmet. Aber das war auch nur ein Moment. Kaum auf der Straße, hat er ſich wieder ſo leer und wirr gefühlt, als wäre alles in ihm vernichtet. Er kann nicht mehr arbeiten! Seit zwei, drei Jahren ſchon nicht mehr, ſeit der Erkrankung der Mutter. Ein geliebtes Weſen, eine Mutter leiden ſehen, ſo leiden und wiſſen, daß ſie

dem Tode entgegensiecht und daß sie es ahnt! Die Erinnerung macht ihn weich: Wenn ich sie nur noch einmal, nur für einen Abend wieder hier sitzen sähe, wie vieles gäb' ich dafür hin! Was? fragt der Alte bitter. Und Heinrich, nicht ohne leise zu zögern: Es ist mir, als wenn ich meine ganze Zukunft, als wenn ich alles, was ich noch leisten, alles, was ich noch erreichen will, dafür hingeben könnte. Worauf der Alte: Sei nicht bös, Heinrich, das glaubst du selber nicht. Er glaubt an den Schmerz der Herren Dichter nicht; er kennt sie alle, er weiß, wie sie sind. Er hat einmal so einen Kollegen im Amt gehabt, einen Musiker, der, während sein kleiner Bub im selben Zimmer aufgebahrt gelegen, beim Klavier gesessen ist und gespielt hat — „und er spielt und hört nicht auf, wie ich komme, sondern nickt mir zu, und wie ich hinter ihm stehe, sagt er leise: Hören Sie, Herr Hausdorfer, das ist für mein armes Buberl; grad ist mir die Melodie eingefallen. Und das tote Kind liegt daneben im Sarg. — Ja. Mir ist es über den Rücken gelaufen." Heinrich versteht ganz gut, daß viele und gerade sehr vortreffliche Menschen solchen Dingen gegenüber eine Art Grauen empfinden mögen. Hausdorfer nickt: „Grauen — ja. Das wird schon das rechte Wort sein." Aber, wendet Heinrich ein, sagen Sie selbst, Herr Hausdorfer: sind die Leute nicht eigentlich beneidenswert, denen es so schnell gelingt, sich hinauszuretten — in ihren Beruf, in ihre Kunst? Die vielleicht sogar die wunderbare Fähigkeit haben,

ihren Schmerz in ihrer Weise zu gestalten, statt ihn in nutzlosen Tränen hinströmen zu lassen? Und da Hausdorfer höhnt: Gestalten — weckt das die Toten wieder auf?, fährt er fort: „So wenig als die Tränen. Ich sage auch nicht, daß die Freude an der Arbeit das Leid über ein entschwundenes Wesen aufwiegt. Aber ist es nicht endlich das einzige, was uns übrig bleibt: arbeiten? Werden Sie nicht Ihren Garten pflegen wie zuvor? Und ich — ja, ich ersehne den Tag, da ich wieder fähig sein werde, etwas Ordentliches zu schaffen wie früher einmal. Ins Unabänderliche müssen wir uns fügen.“ Aber nun wird der Alte geheimnisvoll: es war nicht unabänderlich. Und allmählich rückt er heraus: die Hofrätin hat sich getötet, seinetwegen, für ihren Sohn, weil sie gemerkt hat, daß ihn ihre Krankheit in seinem Beruf gestört hat, daß er nicht mehr arbeiten konnte, daß er Angst um sein Talent bekommen hat, um ihn zu befreien — hier ist ihr letzter Brief an ihn, der es beweist! Heinrich taumelt, erschüttert. Aber warum hat der Alte es ihm gesagt, da ihn die Mutter doch ausdrücklich beschworen hat, dem Sohne nichts zu verraten? Warum? Und er fährt ihn heftig an: „Sie haben durch Ihre Verfügung den ganzen Sinn dieses freiwilligen, dieses Opfertodes zerstört. Ihr Wille war es nicht, daß ich mich als Mörder fühlen, als ein Verdammter auf der Welt herumgehen sollte! Und Sie werden vielleicht später selbst empfinden, daß Sie nicht nur an mir, sondern auch an ihr ein Unrecht begangen

haben, das beinahe das meine aufwiegt.“ Er wird ſeine ganze Kraft brauchen, damit fertig zu werden und ſich aufzuraffen — das iſt ja ſein Recht, wohl ſogar ſeine Pflicht, da er doch nur die Wahl hat, entweder ſich ſelbſt zu töten oder den Beweis zu verſuchen, daß ſeine Mutter nicht vergeblich geſtorben iſt. Und wieder bricht der Alte in ſeiner dumpfen Wut los: „Heinrich! Vor einem Monat hat Deine Mutter noch gelebt, und Du kannſt ſo reden? Für Dich hat ſie ſich umgebracht, und Du gehſt hin und ſchüttelſt es von Dir ab? Und in ein paar Tagen nimmſt Du's vielleicht hin, als wär' es ihre Schuldigkeit geweſen? Hab' ich nicht recht: ſeid ihr nicht einer wie der andere? Hochmütig ſeid ihr — das iſt es: hochmütig, alle, die Großen wie die Kleinen! Was iſt denn Deine ganze Schreiberei, und wenn Du das größte Genie biſt, was iſt ſie denn gegen ſo eine Stunde, ſo eine lebendige Stunde, in der Deine Mutter hier auf dem Lehnſtuhl geſeſſen iſt und zu uns geredet hat oder auch geſchwiegen — aber da iſt ſie geweſen — da! und ſie hat gelebt, gelebt!“ Und wieder muß der Dichter ſich behaupten: „Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der letzte, der ſich ihrer erinnert. Es iſt nicht der ſchlechteſte Beruf, ſolchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus. — Leben Sie wohl, Herr Hausdorfer. Ihr Schmerz gibt Ihnen heute noch das Recht, mich mißzuverſtehen. Im Frühjahr, wenn Ihr Garten aufs neue blüht, ſprechen wir uns wieder. Denn auch Sie leben weiter.“

Der Vorhang geht wieder auf und wir erblicken einen kleinen Saal in einem Muſeum. Bilder der italieniſchen Renaiſſance. Eines ſtellt eine ſehr ſchöne Frau in weißem Kleide vor, einen Dolch in der erhobenen Rechten, mit einem Blick zum Boden, als läge dort wer von ihr ermordet. Der Saal iſt leer. Ein Diener geht langſam vorbei. Dann kommt Pauline, um Leonhard hier zu treffen, den ſie — liebt? Nein, ſie liebt ihren Mann, den berühmten Dichter, von dem man heute wieder überall ſpricht, nach dem Erfolge ſeines neuen Stückes. Sie müßte ihn darum haſſen, meint Leonhard, gerade für dieſes Stück, in dem ſie vorkommt und der Gatte und ſein Verrat und ihre Verzweiflung und ſeine Rückkehr und ihr Verzeihen und alle ihre Geheimniſſe, ſchamlos der Neugier des Pöbels hingebreitet. Wie kann ſie einen Mann noch lieben, dem ſie und ihr ganzes Schickſal nichts zu bedeuten hat als eine Gelegenheit, ſeinen Witz oder allenfalls ſein Genie zu zeigen? Vielleicht, ſagt Pauline, hat mein ganzes Leben gar keinen andern Sinn gehabt. Aber dann, wenn ſie den Gatten liebt, warum hört ſie dann die Beteuerungen Leonhards an? Warum iſt ſie dann hieher gekommen, heute und vorgeſtern und vor acht Tagen? Warum bebt ſie, wenn ihr Knie das ſeine berührt, warum werden ihre Blicke feucht, wenn er zu ihr ſpricht? Aber ſie ſchneidet dieſe heftigen Fragen ab: nie, ſie hat ihn nie geliebt, nie, wenn es auch eine Zeit gab, wo ſie bereit geweſen wäre, ſeine Geliebte zu werden — aber das

iſt vorbei, er hat es verſäumt, es wird nicht wiederkommen. „Andere Frauen ſagen in meinem Fall: ich hege für Sie die Liebe einer Schweſter, einer Freundin — verlangen Sie keine andere. Ich, Leonhard, ſage Ihnen, daß ich ſo ziemlich alles für Sie fühle, was Sie ſich nur wünſchen könnten, nur Freundſchaft nicht, bei Gott, nein!“ Und plötzlich hält ſie ein und fragt, wie verloren: „Hab' ich Ihnen nicht das ſchon einmal...?“ Und da Leonhard auffährt, ſie habe nie zuvor noch ſo zu ihm geſprochen, immer noch wie im Traume: „Sonderbar — mir war doch ganz...“ Doch ſie ſchüttelt die ſeltſame Lähmung ab und iſt nun wieder ganz ſicher: ſie reiſt morgen mit ihrem Gatten fort, ſie hat ihm heute alles geſtanden ... daß ſie in Gefahr iſt, wenn er ſie nicht fortbringt. Leonhard erſchrickt: „Und Sie glauben, er wird Ihnen jemals dieſe Regung verzeihen? Er iſt ein Mann, und wir alle ſind eitel. Er iſt ein Dichter und tauſendmal eitler als wir alle. Er wird Sie Ihr Leben lang büßen laſſen. Er wird Sie ſo bitter peinigen, als wenn es geſchehen wäre.“ Wär' es geſchehen, antwortet Pauline, ſo würde er mich umbringen. Und Leonhard: „Was fällt Ihnen ein? Er macht ein neues Stück daraus und am Ende iſt er Ihnen noch dankbar.“ Und Pauline: „Möglich. Er wäre der Mann, beides zu vereinigen.“ Aber jetzt nichts mehr davon. Sie wollen lieber die Bilder anſehen, das Bild der weißen Frau, die ihr ſo ähnlich ſein ſoll. Sie hat es früher

ſchon betrachtet. Leonhard hat geſagt, es gleiche ihr geradezu, abgeſehen von dem Dolch. Warum „abgeſehen"?, meint ſie, man kann nicht wiſſen. Sie fühlt ſich ſehr wohl hier, bei dieſen Italienern, faſt wie zu Haus — ihre Mutter ſtammt ja aus Florenz, alſo vielleicht: eine ferne Erinnerung, wer weiß? Und jetzt betrachtet ſie das Bild erſt genauer, während Leonhard leidenſchaftlich in ſie dringt, heute abends zu ihm zu kommen. Von wem iſt das Bild? Der Katalog ſagt: Unbekannter Maler, ſtarb um 1530. Und Pauline ſtarrt immer hin, während draußen die Glocken Mittag läuten. Und plötzlich ſagt ſie: „Ich bin es, ich bin es ſelbſt. Erkennen Sie mich nicht? Und hier im Schatten, der tote Jüngling — Sie! Erinnern Sie ſich nicht, Leonhard? Lionardo, erinnerſt Du dich nicht?" Und es iſt dunkel geworden, noch tönen die Glocken, dann verſtummen ſie, es wird wieder hell, die Bühne hat ſich verwandelt: wir ſehen in das Atelier des Meiſters Remigio; Morgengrauen; Lionardo auf dem Boden; Paola kommt, weiß gekleidet, ganz jenem Bilde gleich, geht zur Staffelei, zieht den Schleier weg, es iſt dasſelbe Bild, unvollendet, noch ohne die Hand mit dem Dolche. Paola hat ihren Gatten, der in Florenz weilt, dieſe Nacht mit ſeinem Schüler Lionardo betrogen. Jetzt ekelt ſie. Sie wird Remigio alles geſtehen; ſie will kein Geheimnis mit jenem haben. Noch beſchwört er ſie, von ihrem Wahn zu laſſen, da tritt der Gatte ſchon ein. Er will heiter auf ſie zu. Sie wehrt ihm:

Gib Acht, daß du nicht vorschnell mich umarmst,
Der hier war mein Geliebter heute Nacht.

Remigio befiehlt gelassen: Geh, Lionardo! Aber der schreit auf:

Töte mich Remigio!
Ich nehme keine Gnade von Euch an!

Remigio gewährt es ihm nicht:

Wer haßt, mag töten — töten mag, wer liebt!
Gleichgültigkeit greift nach der Waffe nicht.
Das Glas zersplittr' ich nicht, das ärmlich schlechte,
Daraus ein Kind verbot'nen Trank genoß.
Daß dir die Gabe des Bewußtseins ward,
Macht mir aus dir nichts and'res, als du bist,
Erbärmlich, zufäll'ges Instrument.

Rasend vor solcher Schmach, schwört Lionardo, ihn zu töten. Paola schreit auf: Laß ihn nicht fort, er hält den Schwur, Remigio! So wahr ich lebe, beteuert Lionardo. Und Paola: Ja, so wahr Du lebst! Und sie eilt auf ihn zu und stößt ihm den Dolch in den Hals. Lionardo sinkt, Paola starrt, den Dolch erhoben, den Blick auf ihm, wie in jenem Bilde. Aber Remigio spricht, gefaßt, beinahe heiter:

War dies der Sinn? Ist mein Gebet erhört,
Daß für mein Bildnis mir Erleuchtung werde?
Ja, so vollend' ich's! Der du dies gefügt,
O Himmel, eine Stunde lang gewähre
Der Seele Frieden, Ruhe dieser Hand!

Er versperrt die Tür und tritt an das Bild, Paola starrt. Da verdunkelt es sich, jene Glocken ertönen, rasch ist die Bühne verwandelt: der kleine Saal, das Bild, Pauline mit Leonhard. Dieser fragt: Was ist Ihnen, Pauline? Sie scheint zu

erwachen, ſie ſieht ſich um, und der Dichter merkt an: „In ihren Zügen drückt ſich allmählich die Überzeugung aus, daß ein Schickſal über ihr iſt, dem ſie nicht entrinnen kann.“ Und ſo läßt er ſie zu Leonhard, indem ſie ihm die Hand reicht und ihm ernſt und feſt ins Auge ſieht, „nicht mit dem Ausdruck der Liebe, ſondern der Entſchloſſenheit“ ſagen: Ich komme! Dann geht ſie raſch. Das verlockend wirre Spiel, wie dunkles Waſſer tief, iſt aus.

Und der Vorhang geht wieder auf und da iſt ein „Extrakammerl“ im Allgemeinen Krankenhaus. Carl Rademacher, ein verkommener und verbrauchter alter Journaliſt, und Florian Jackwerth, ein Komödiant, beide ſterbend. Jener weiß es, und er hat nur noch einen Wunſch: noch einmal, bevor alles vorbei iſt, ſeinen Freund Alexander Weihgaſt zu ſehen, den berühmten Dichter Weihgaſt. Der Sekundarius verſpricht ihm, dieſen zu holen. Und nun wartet er, fieberiſch erregt. Ah, wird ihm das wohl tun! Dann ſtirbt er gern, wenn er erſt mit dem abgerechnet hat! „Wenn er nur kommt... wenn er nur kommt! Ich bitt' dich, mein Herrgott, wenn du mich auch vierundfünfzig Jahre lang im Stich gelaſſen haſt, gib mir wenigſtens die letzte Viertelſtunde noch Kraft, daß es ſich ausgleicht, ſo gut als es geht. Laß mich's erleben, daß er da vor mir ſitzt — bleich, vernichtet — ſo klein gegen mich, als er ſich ſein Leben lang überlegen gefühlt hat... Ja, mein lieber Jackwerth, der, den ich da erwarte, das iſt

nämlich ein Jugendfreund von mir. Und vor fünfundzwanzig Jahren und auch noch vor zwanzig Jahren waren wir sehr gut miteinander, denn wir haben beide auf demselben Fleck angefangen, nur daß wir dann einen verschiedenen Weg gegangen sind, er immer höher hinauf und ich immer tiefer hinunter. Und heut' ist es so weit, daß er ein reicher und berühmter Dichter ist und ich bin ein armer Teufel von Journalist und krepier im Spital. Aber es macht nichts, es macht nichts — denn jetzt kommt der Moment, wo ich ihn zerschmettern kann ... und ich werd' es tun! Wenn er nur kommt — wenn er nur kommt! Ich weiß, Herr Jackwerth, heute nachmittags war Ihre Geliebte bei Ihnen — aber was ist denn alle Glut, mit der man ein geliebtes Wesen erwartet, gegen die Sehnsucht nach einem, den man haßt, den man sein ganzes Leben lang gehaßt hat und dem man vergessen hat es zu sagen!" So speit er seinen Neid aus, und der Komödiant, der ihm mit dem grimmigen Eifer des Raté zuhört, hat einen tückischen Einfall: sie wollen vorher eine Probe abhalten, damit es dann besser geht, damit er seine Sachen richtig zu „bringen" weiß — gleich jetzt, der Komödiant will den Dichter markieren. Und er setzt sich in Positur: „Du spannst mich auf die Folter, alter Kumpan. Was wünschest Du mir mitzuteilen?" Wie sich eben ein Komödiant einen Dichter reden denkt. Und nun legt der Journalist los: wie er den Dichter haßt, weil er ihn kennt — und „mein

lieber Freund, nicht nur ich kenne Dich wie tausend andere, auch Dein geliebtes Weib kennt Dich besser als Du ahnst und hat Dich schon vor zwanzig Jahren durchschaut ... und ich weiß es besser als irgend einer, denn sie war meine Geliebte zwei Jahre lang, und hundertmal ist sie zu mir gelaufen, angewidert von Deiner Nichtigkeit und Leere, und hat mit mir auf und davon wollen. Aber ich war arm, und sie war feig, und darum ist sie bei Dir geblieben und hat Dich betrogen! Es war bequemer für uns alle." Ah, welche Wollust, ihm das ins Gesicht zu schreien! Und da kommt Weihgast auch schon, der Komödiant tritt ab, die Probe ist aus, nun wird es ernst. Weihgast ist sehr freundlich mit dem armen Freunde; er steht ihm in jeder Weise zur Verfügung. Es tut uns eigentlich ein bißchen leid um ihn, da wir wissen: gleich wird jetzt Rademacher reden. Aber er redet noch nicht gleich. Weihgast will ihn auf alle Weise trösten, und um ihm was angenehmes zu sagen, meint er: „Ich bin ein wenig befangen, ich will es Dir gestehen; denn, äußerlich betrachtet, möchte man wohl glauben, daß ich derjenige bin, dessen Los besser gefallen ist. Und doch — wenn man die Sache so nimmt, wie sie ja doch eigentlich genommen werden muß —, wer hat mehr Enttäuschungen erlebt? Immer der, der scheinbar mehr erreicht hat. — Das klingt paradox, und doch ist es so. — Ah, wenn ich Dir erzählen wollte ... nichts als Kämpfe, nichts als Sorgen. — Ich weiß nicht, ob Du die Bewegung

der letzten Zeit so verfolgt hast. Nun stürzen sie über mich her... Wer? Die Jungen. Wenn man bedenkt, daß man vor zehn Jahren selbst noch ein Junger war. Jetzt versuchen sie, mich zu entthronen ... Wenn man diese neuen Revuen liest... Ah, es ist, um Übelkeiten zu bekommen! Mit Hohn, mit Herablassung behandeln sie mich. Es ist jämmerlich! Da hat man nun redlich gearbeitet und gestrebt, hat sein Bestes gegeben — und nun... Ah, sei froh, daß Du von all den Dingen nichts weißt." Sein einziger Trost im Ärger ist noch seine Frau. „Wahrhaftig, bei ihr find' ich mich selbst — den Glauben an mich wieder, wenn ich nahe daran bin, ihn zu verlieren — die Kraft zu schaffen, die Lust zu leben. Und je älter man wird, umsomehr fühlt man, daß dies doch der einzige wahre Zusammenhang ist, den es gibt." Und der andere, der Journalist, schweigt noch immer und lächelt nur manchmal sonderbar. Endlich fragt der Dichter wieder, was er für ihn tun, wie er ihm helfen könne. Da wehrt er ihn ab: „Lass' lass'. Ich brauche nichts — nichts... Ich hab' Dich nur noch einmal sehen wollen, mein alter Freund —, das ist alles. Ja." Und er reicht ihm die Hand, sie sind zu Ende, der Dichter geht. Der Journalist sieht ihm nach: „Wie armselig sind doch die Leute, die auch morgen noch leben müssen... Was hab' ich mit ihm zu schaffen? Was geht mich sein Glück, was geh'n mich seine Sorgen an? Was haben wir zwei miteinander zu reden gehabt? He! Was?... Was hat unsereiner

mit den Leuten zu ſchaffen, die morgen auch noch auf der Welt ſein werden?“ Er ſinkt auf den Seſſel.

Und noch einmal geht der Vorhang auf. Clemens, ein junger Graf, Margarethe, eine junge Witwe. Sie haben ſich gern, ſie werden ſich heiraten. Sie ſind ſehr glücklich. Nur daß es ihn manchmal ein bißchen verſtimmt, daß ſie eine Vergangenheit hat, nämlich eine literariſche: ſie hat Gedichte gemacht und hat ſie drucken laſſen. Das iſt ihm ſchrecklich; da kann er eben nicht mit, wie ſie ſagt. Eigentlich komiſch von einem Menſchen, der ein Dutzend ſtadtbekannte Verhältniſſe gehabt hat. Aber er meint: „Stadtbekannt hin, ſtadtbekannt her — ich hab's Niemandem erzählt, ich hab's nicht drucken laſſen, wenn mir eine trunken am Hals gehängt iſt, und ein jeder hat ſich's um einen Gulden fünfzig kaufen können! Darauf kommt's an! Ich weiß ja, daß es Leute gibt, die davon leben; aber ich find' es im höchſten Grad unfein. Ich ſag' Dir, mir kommt's ärger vor, als wenn ſich eine im Trikot als griechiſche Statue beim Ronacher hinausſtellt. So eine griechiſche Statue ſagt doch nicht Mau! Aber was ſo ein Dichter alles ausplauſcht, das geht über den Spaß!“ Nun, hoffentlich wird ſie es nicht mehr tun. Sie hat es aber ſchon wieder getan: Sie hat ſogar einen Roman geſchrieben, einen großen Roman, der „ſozuſagen das Meiſte enthält, was über das Meiſte zu ſagen iſt“; und Künigel, der Verleger, iſt entzückt davon. Clemens wird wütend. „Daß Du ihn haſt ſchreiben müſſen

— gut; aber leſen ſoll ihn wenigſtens keiner. Bring' ihn her, wir wollen ihn ins Feuer werfen." O nein! Übrigens iſt es auch gar nicht mehr möglich, der Roman iſt ſchon gedruckt. Da ſpringt Clemens auf und rennt fort. Was hat das zu bedeuten? Verläßt er ſie? Will er ihr nur Angſt machen? Es läutet, Ah, er kommt zurück, aber nein, er iſt es nicht, es iſt Gilbert, ein Kollege, einer aus ihrer Vergangenheit, aber er kommt nur als guter Bekannter, er will gar nicht ſtören, das andere iſt ja längſt vorbei. Und indem ſie plaudern, natürlich ſprühend, ſtellt es ſich heraus, daß auch er einen Roman geſchrieben hat, und es ſtellt ſich allmählich heraus, daß ſie beide denſelben Roman geſchrieben haben, nämlich um die Briefe herum, die ſie damals, als ſie ſich liebten, miteinander getauſcht — ſie war ſo vorſichtig, die ihren immer früher aufzuſetzen, und er, die ſeinen immer vorher abzuſchreiben. Wie wird das nun werden? Sein Roman iſt natürlich auch ſchon gedruckt. Das gibt ja einen europäiſchen Skandal! Und Clemens? „Ja, Clemens hat recht. Ärger als die Weiber beim Ronacher ſind wir, die ſich in Trikots hinausſtellen. Unſere geheimſten Seligkeiten, unſere Schmerzen, alles ſtellen wir aus! Pfui! Pfui! Mich ekelt ja vor mir!" Da kommt der Graf zurück und erklärt reſolut, daß ſchon alles in Ordnung iſt: er hat mit Künigel abgemacht, daß ihr Roman eingeſtampft wird, bis auf ein einziges Exemplar, das er ihr mitbringt — ſie wollen es jetzt gleich zuſammen

leſen. Er nimmt das Buch, ſetzt ſich, ſchlägt es auf. Da ergreift ſie es, wirft es ins Feuer und lehnt ſich an ihn: „Clemens, wirſt Du mir jetzt glauben, daß ich Dich liebe?“

Aber nun kommt das Publikum und verlangt, daß wir ihm ſagen ſollen, was der Dichter denn mit dieſen Stücken ſagen will. Darauf iſt zu antworten: Wenn wir es könnten, wäre er keiner. Sein Amt iſt es eben, uns durch ſeine Worte mehr fühlen zu laſſen, als mit Worten ausgeſprochen werden kann. Jeder Gedanke wird, wenn er ausgeſprochen wird, eigentlich ſchon deformiert, weil das Wort ihn abſchließt und begrenzt. „Sobald man ſpricht, beginnt man ſchon zu irren,“ heißt es. Und das iſt es gerade, was der Dichter vermeidet, indem es ihm gegeben iſt, ſeine Gefühle zugleich höchſt beſtimmt und doch höchſt fragwürdig darzuſtellen. Die vier Stücke regen tauſend Gedanken und Gefühle in uns auf, aber ſo, daß jeder und jedes ſogleich vom nächſten gelindert und verwandelt wird. Iſt nicht abſcheulich, was die Künſtler tun? Sie treten nackt vor das Publikum hin! Statt zu leiden und ſich zu freuen, horchen ſie ſich aus und machen darüber ein Stück, ein Bild! Iſt das Leben nicht mehr, als jemals ein Werk ſein kann? Eine lebendige Stunde nicht mehr als alle Gedichte und alle Gemälde der Welt? Ja, aber wer lebt ſie denn je, die lebendigen Stunden? Werden ſie nicht immer erſt in der Erinnerung lebendig? Sind ſie es, im Gedichte, im Gemälde ausgedrückt, nicht mehr,

als ſie es, erlebt, jemals ſein können? Leben wir nicht vielleicht überhaupt nur, wenn wir ſchaffen? Welch ein Leben aber, das ſo viel zerſtört? Und was heißt Leben endlich, was heißen alle Gewalten des Lebens, Liebe, Haß, Neid, die uns treiben und doch in nichts zerfallen, wenn uns der Tod antritt! Wie verblaßt da jeder Schein, der uns gelockt oder gequält hat, in der Stunde des Todes! Iſt ſie nicht vielleicht die einzige wahrhaft lebendige Stunde? „Und ſo lang' Du das nicht haſt, dieſes: Stirb und werde!, biſt Du nur ein trüber Gaſt auf der dunklen Erde."

Unter den Darſtellern iſt zuerſt Herr Baſſermann, der den Remigio vielleicht nicht mit der ganzen Hoheit, welche die Rolle verlangt, den Dichter Weihgaſt vortrefflich, nur vielleicht um einen Grad zu deutlich in der Ironie, den Grafen Cle aber einfach prachtvoll gab und dabei eine ganz außerordentliche Kraft der Verwandlung bewies, und neben ihm gleich Fräulein Trieſch zu nennen, die, ſeit wir ſie zuletzt, vor drei Jahren, im Raimund-Theater ſahen, merkwürdig reif und ſtark im Ausdruck geworden iſt. Die Herren Reinhardt, Rittner, Kayßler und Hofmeiſter ſchloſſen ſich in ihrer ja bekannten Weiſe an. Der Erfolg war ſehr lebhaft und laut, am lauteſten natürlich nach der heiteren „Literatur". Der Dichter wurde ſtürmiſch immer wieder und wieder gerufen.

11. Mai 1902.

Carl-Theater. Gastspiel des Deutschen Theaters. „Die Hoffnung", ein Seestück in vier Akten von Herman Heyermans, deutsch von Francisca de Graaff. Da heißt es, der Naturalismus sei abgetan, es fehle ihm an Kraft der Handlung, an Geist, an Schönheit der Sprache und die Arme-Leut-Malerei widere uns schon an, uns „Halkyonier", die la gaya scienza verlangen: „die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die große Logik; den Tanz der Sterne; die übermütige Geistigkeit; die Lichtschauder des Südens; das glatte Meer — Vollkommenheit!" Und siehe, hier ist ein Stück, das durchaus auf die naturalistische Art das Elend holländischer Fischer malt, ohne eine dramatische Begebenheit, geistlos, mit gemeinen Worten, ein schweres, trübes, peinliches Stück, ganz nördlich, trostlos, wie in einem dumpfen Nebel, und niemand kann sich doch seiner tiefen Wirkung entziehen. Seid behutsam, Rezensenten, die Werke werden immer eurer Forderungen spotten... Die „Hoffnung" ist ein altes Schiff, das der Rheder Clemens Bos noch einmal hinausschickt. Der alte Schiffsbauer Simon hat gewarnt: es ist morsch, es ist ein „schwimmender Sarg". Aber der ist ein Trinker und schwätzt viel, und das eine Mal wird es schon noch gehen, man kann da nicht immer so genau sein, der Rheder hat auch sein Risiko, bei schlechtem Fang, wenn ein Netz verloren geht, bei Havarie, Blitzschlag im Mast, auf Grund stoßen und Gott weiß was noch, man muß eben auf Gott ver-

trauen, wir ſind alle in Gottes Hand. Darüber darf man nicht viel nachdenken, ſonſt ginge die ganze Fiſcherei flöten — man muß es wagen, das iſt einmal nicht anders. Das wiſſen die Fiſcher alle, und der alte Cobus hat ſich eine ganz eigene Philoſophie darüber gemacht. „Wenn morgen die Reihe an mich kommt — dann denk' ich: wir müſſen alle 'ran — da wäſcht uns 's Waſſer von der ganzen See nich ab — Gott hat gegeben — Gott hat genommen. — Nu muß man ſich das mal klar machen — und nich lachen — Gott nimmt uns und wir nehmen die Fiſche... Nee, nu mußt du aber nich lachen — lachen is keine Kunſt — du mußt dir das mal klar machen. — Wenn ich nu auf dem Heringsfang war — oder auf der Salzreiſe, dann traut' ich mich manchmal gar nich zu ſchneiden. Denn, wenn man ſo 'n Heringskopf mit'm Daumen nach links ſtößt und mit'm Meſſer 's Gelbe da 'rausholt, — dann guckt ſo 'n Tier einen an mit — mit ſo verſtändigen Augen — und doch ſchneid't man zwei Fäſſer die Stunde... Und Kopfſtücke ſchneiden — eine Tonne Kopfſtücke von vierzehnhundert Kabeljauen — das ſind achtundzwanzighundert Augen, die einen anſeh'n — nix als anſeh'n... nur immer anſeh'n. — Wie viel Fiſche hab' ich nich ſchon totgemacht — 's gab wenige, die ſo wenig Abfall und ſo fette Lebern ſchneiden konnten... Tja, tja — und bange waren ſie — bange — ſie guckten nach den Wolken, als ob ſie ſagen wollten: Er hat uns g'rade ſo gut geſegnet wie euch und — wie kommt das nu? —

Ich ſage: Wir nehmen die Fiſche, und Gott nimmt uns. — Wir müſſen alle dran — die Tiere müſſen dran — die Menſchen müſſen dran — und weil wir nu alle dran müſſen — müſſen wir eigentlich alle mit'nander nich — das 's nu gerade ſo, als wenn man 'ne volle Tonne in 'ne leere umſchöpft." Das muß man nun eben hinnehmen, wie es einmal iſt. Freilich, die jungen Leute haben dieſe Demut nicht mehr, ſie fangen zu fragen an, ſie lehnen ſich auf, wie der wilde Geert, oder ſie möchten ſich am liebſten aus dieſem gräßlichen Geſchäft wegſchleichen, wie ſein Bruder, der feige Barend. In dieſem ſcheint förmlich die ganze verhaltene Angſt von Generationen lebendig geworden zu ſein, er iſt ſo bange vor dem Fahren, auf dem Lande fürchtet er niemanden, da ſoll nur einer kommen, aber das Waſſer, das furchtbare Waſſer — ſein Vater iſt ertrunken und ſein Bruder Joſeph und ſein Bruder Hendrik; nur nicht auf das Waſſer, ſonſt alles, Sand graben, Halme pflanzen, einſalzen, Maurer werden oder Zimmermann, alles, nur nicht auf das ſchreckliche Waſſer hinaus. Er muß aber doch, die Mutter gibt nicht nach, was ſoll ſonſt aus der Familie werden? Und wie ſie ſchilt und droht und fleht, da wird er doch ſchwach und meldet ſich zur „Hoffnung", Geert geht ja auch mit und es muß eben ſein. Als dann freilich die Stunde kommt, daß er an Bord ſoll, da fällt ihn die Angſt wieder ſo entſetzlich an, daß er ſich verkriecht, und ſich lieber tot prügeln laſſen will, als auf das Schiff zu gehen, das nicht

ſeetüchtig iſt. Die Mutter wird zornig: „Vorwärts oder ich ſchlage dir ins Geſicht!... Gott — was ſtrafſt du mich an meinen Kindern — meine Kinder bringen mich an den Bettelſtab — ich hab' Vorſchuß genommen — und die Polizei is benachrichtigt — und ich darf nich mehr reinemachen geh'n bei Meneer Bos — und — und — dann ſollen ſie dich nur holen — beſſer geholt als weggelaufen! — O, o, daß ſowas in meiner Familie paſſieren muß!" So jammert ſie, und die Gendarmen kommen und er klammert ſich an die Tür. Die Gendarmen brummen: Laß den Türpfoſten los! Er kreiſcht vor Angſt: „Schneid't mir die Hände ab!... O Gott, o Gott, o Gott!" Die Mutter heult: „Mach' doch, Junge — mach doch! — Gott wird dich nicht verlaſſen!" Und ſie faßt ihn bei den Händen und macht ihn los, und die Gendarmen ſchleppen ihn fort auf das Schiff... Nun iſt die „Hoffnung" draußen. Die Frauen und die alten Männer ſitzen daheim zuſammen und warten. Sie erzählen ſich alte Geſchichten, während der Sturm um die Hütte brauſt, und fürchten ſich und hoffen doch. In dieſem wunderbaren dritten Akt begibt ſich eigentlich gar nichts, es geſchieht nichts, die Menſchen zeigen ſich von keiner neuen Seite, es wird bloß eine einzige Stimmung dargeſtellt, aber dieſe mit ſolcher Kraft, daß es einen überläuft. Und dann iſt die „Hoffnung" verſunken, und die Weiber heulen, wie es eben immer iſt, und morgen wird ein anderes Schiff ausfahren, mit Männern, die ihre Frauen und Kinder, und mit

Burſchen, die ihre Mütter und Bräute zurücklaſſen, und wer weiß? Das iſt nun einmal ſo... Man würde aber irren, wenn man die ſtarke Wirkung, die dies einfache Stück tut, etwa nur dem Stoffe zuſchreiben wollte. Ich glaube, ſie iſt ebenſo gerade der naturaliſtiſchen Technik anzurechnen, gegen die man heute etwas ungerecht iſt. Die verfährt eigentlich genau, wie die Pointilliſten mit den Farben verfahren, welche die Elemente der Wirkungen, alſo die Lokalfarbe, die Beleuchtungsfarbe, die Reflexfarbe, getrennt nebeneinander ſetzen und uns ſo zwingen, ſelbſt an dem Bilde mitzuarbeiten, es gewiſſermaßen ſelbſt erſt fertig zu machen. So wird hier eine Stimmung niemals unmittelbar ausgedrückt, ſondern in ihre Flecken zerlegt, die ſich in unſerem Innern erſt vermiſchen, wodurch wir ſelbſt mitzutun gezwungen werden, was allein vielleicht die Stärke unſerer Emotion erklärt. Auch dieſe Darſteller verfahren ganz ebenſo, man könnte ſie auch Pointilliſten nennen: ſie ſtellen uns keine Geſtalt fertig hin, ſondern wir müſſen uns Punkt um Punkt, Zug um Zug allmählich jede erſte ſelbſt zuſammenſuchen, wodurch gerade vielleicht jene faſt andächtige Stimmung entſteht, in welche ihr Spiel viele Menſchen bringt. Frau Lehmann, vor allen, iſt darin unvergleichlich, einen nach und nach förmlich die ganze Atmoſphäre eines Menſchen ſpüren zu laſſen, aber auch Herr Rittner, Herr Reinhardt (mit einer merkwürdigen, wie von Leempoels gezeichneten Maske) und Herr Köhler

kommen auf die einfachste Art zu starken Wirkungen, die Frau v. Poellnitz, Fräulein Heims, Frau Eberty und Herr Kayßler klug vorbereiten oder begleiten. Herr Bassermann verblüfft wieder durch den Reichtum an charakteristischen Wendungen, ihre Sicherheit und Schärfe; und eine undankbare Episode gibt Fräulein Reisner sehr intelligent. Der Erfolg war groß, der Beifall laut. Direktor Brahm dankte für den Autor.

2. Juni 1902.

Als Nora ist Fräulein Trieſch gleich anfangs nicht ganz so heiter und leicht, wie die anderen die Rolle anzulegen pflegen. Freilich, sie singt und lacht und springt schon auch, geschwätzig und genäschig, aber ein tiefer Ernst, wie ein banges Vorgefühl, hüllt dunkel und dumpf ihre Gestalt ein. Zuerst vermutet man, sie tue dies nur, um die Rolle zu sich herüberzubiegen, da ihr strenges und feierliches Profil, an die Maske der Rachel erinnernd, die großen heißen gierigen Augen und der ganze durch und durch tragische Habitus ihres tief erregten Wesens doch der tändelnden Art des „Singvögelchens" widerstreben. Aber allmählich lernt man darin die hohe künstlerische Absicht verstehen, die sie schon in der ersten Szene an die letzte denken, mit jeder neuen Wendung auf diese zielen und sie mit einer Divination und einer Energie, die man gar nicht genug bewundern kann, so vorbereiten

läßt, daß ſie ſchließlich als das notwendige und unabweisbare Ergebnis dieſer Natur wirkt. Die anderen ſpielen: wie das „Eichhörnchen" zum Weibe wird; und natürlich läßt ſich das gar nicht ſpielen, und ſo können wir den Schluß nie begreifen. Hier aber begreifen wir bald: Das iſt gar kein „Täubchen", keine „Lerche", dafür ſieht nur Helmer ſie an, der ja die ganze Welt ſo ſieht, wie ſie ihm bequem iſt, und nur um ihm zu gefallen, verſtellt ſie ſich unwillkürlich, hält ihr wahres Weſen zu, das ernſt und leidenſchaftlich iſt, und gibt ſich, ſozuſagen zum Hausgebrauch, für die Puppe aus, mit der er ſpielen kann. Wir ahnen das zum erſten Male gleich bei der Begegnung mit Frau Linden. Nora ſagt da: „Alle glaubt ihr, daß ich zu etwas wirklich Ernſtem nicht tauge." Fräulein Trieſch ſpricht das ganz ruhig, aber dabei wird ihre eben noch lächelnde Miene einen Moment lang ſo hart und ſtarr, daß es durch uns wie ein Blitz ſchießt: Nein, da iſt nicht bloß irgend ein Geheimnis, das ſich dieſer Frau jetzt auf die Lippen drängt, ſondern ſie muß unter ihrer gemeinen leichtſinnigen Exiſtenz, welche wir bisher geſehen haben, noch eine tiefere verborgen haben, welche ſie ſich offenbar noch ſelbſt gar nicht eingeſtehen will, die aber früher oder ſpäter einmal gewaltſam ausbrechen wird. Wie ſie nun, da wir die Exploſion unabwendbar drohen fühlen, unſere Angſt von Szene zu Szene hinzuhalten und zu ſchüren weiß, bis wir uns allmählich bei uns ſelbſt ſchon alles geſagt haben, was ſie endlich in der großen

Abrechnung mit Helmer ſagt, ſo daß dieſe dann wie eine ungeduldig erſehnte Befreiung und Erlöſung wirkt, dies geſchieht mit einer künſtleriſchen Sicherheit, Reife und Freiheit, der ſogar unſer Publikum, das ſich ſonſt der Nora noch immer entzogen hat, wie hypnotiſiert erlag. Den Helmer ſpielte Herr Baſſermann vortrefflich zum Hjalmar hinüber; hier hatte er die Töne ruhigen Gewiſſens und guten Glaubens an ſich, die neulich ſeinem Hjalmar fehlten. Den Rank gab Herr Kayßler, die Linden Fräulein Reisner, den Günther Herr Reinhardt.

IV

Deutſches Volkstheater.

König Harlekin.

(Ein Maskenspiel in vier Aufzügen von Rudolph Lothar. Zum erstenmale aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 14. September 1901.)

In einer Novelle des Antonio Francesco Grazzini, der im 16. Jahrhundert zu Florenz lebte, wird von einem jungen, etwas wunderlichen und melancholischen Edelmann in Pisa erzählt, der auf eine ganz unglaubliche Art einem armen Fischer in der Nachbarschaft glich, weshalb die beiden, halb aus Neugierde, halb geheimnisvoll angezogen, sich miteinander befreundeten und oft zusammen waren. Es begab sich aber, als sie einmal an den Arno gegangen waren und sich entkleidet hatten, daß Lazzaro, so hieß der Reiche, zu weit ins Wasser geriet und, bevor es noch Gabriello, der Fischer, bemerken konnte, ertrank. Da fiel diesem ein, die Kleider des Freundes anzuziehen, die neben den seinen am Ufer lagen, und als Lazzaro heimzukehren, die Ähnlichkeit benützend, die ja so groß war, daß kein Mensch jemals die zwei unterscheiden konnte. Es gelang ihm auch, und so hatte er ausgesorgt. Nur kränkte ihn, daß seine Frau, die ihn für tot beweinte, sich so härmte, und er sann nach, wie er sie zu sich nehmen könnte.

Er ging alſo zu ihr, die ihn höflich empfing, aber, als er in eine kleine Kammer trat und ihr winkte, ihm zu folgen, mißtrauiſch wurde, weil ihr ſeine Abſichten verdächtig vorkommen mochten. Dies freute ihn ſehr, weil er daran ſah, wie treu und tugendhaft ſie war, und nachdem er die Tür verriegelt hatte, entdeckte er ihr alles. Die gute Frau wurde darob über alle Maßen froh und konnte vor Entzücken gar nicht aufhören, ihn an ſich zu drücken und ihn zu umarmen, indem ſie jetzt eben ſo viel fröhliche Küſſe dem lebenden Gatten gab, als ſie jüngſt in ihrer innigſten Betrübnis dem ertrunkenen zu geben vermeint hatte. Mitſammen vor übermäßiger Freude weinend, tranken ſie ſich gegenſeitig die Tränen von den Wangen, bis auch durch die ferneren Beweiſe ihrer Zärtlichkeit, die ſie ſich gaben, die Santa vollkommene Gewißheit erlangte, ihren Gabriello nicht verloren zu haben. Sie machten nun aus, ſich an einen Pater zu wenden, der denn auch, als ihm Gabriello dreißig Lire in Silber gab, damit er an drei Montagen die Meſſe des heiligen Gregor für die arme Seele des toten Fiſchers leſen ſollte, ſolche Freude über den „ſüßen Anblick" dieſer Summe hatte, daß noch desſelben Morgens in Lazzaros Hauſe, wohin ſich alle begeben hatten, Gabriello zum zweiten Male, nun als Lazzaro, mit ſeiner Santa getraut wurde. Um ganz ſicher zu ſein, entließen ſie nach einiger Zeit die alte Magd und den Knecht des Edelmannes, und Gabriello führte fernerhin mit ſeinem ihm wieder vermählten Weibe eine

gemächliche Ehe. Er wurde darin in der Folge der Vater noch zweier Söhne, die er mit einem neuen Geschlechtsnamen die Fortunati nennen ließ, und es gingen aus deren Nachkommenschaft viele in den Waffen und Wissenschaften berühmte und namhafte Männer hervor.

Aus dieser allerliebsten Geschichte, die so klug ist, es dem Leser zu überlassen, daß er sich die états d'âme, wie wir heute sagen, selbst kommentiere, mag sich Rudolph Lothar den ersten Gedanken zu seinem „König Harlekin" geholt haben. Er bemüht sich, viel genauer zu motivieren, als es die Novelle tut; vielleicht sogar etwas zu genau für ein Märchen, das sein Stück ja doch immer bleibt. Aus dem Edelmann macht er einen Prinzen Bohemund, der seit vielen Jahren fern von seiner Heimat gelebt hat und nun erst zurückkehrt, um nach seinem eben verstorbenen Vater die Herrschaft anzutreten. Der Fischer ist ein Harlekin in seinem Gefolge, der dem Prinzen nicht bloß ähnlich sieht, sondern von ihm aus Spaß zu seinem Doppelgänger dressiert worden ist, bis er nach und nach die Kunst, den Bohemund zu spielen, völlig erlernt hat. Und es ist nicht ein böser Zufall, daß Bohemund umkommt, sondern er wird, da er Colombinen nachstellt, von dem eifersüchtigen Harlekin erschlagen und ins Meer gestürzt. Dies alles exponiert der erste Akt, der mit sicherer und fester Hand ausgeführt ist.

Man fragt sich: was wird jetzt kommen? Vor allem denkt man an ein Spiel zwischen Harlekin

und Colombinen. Wir wiſſen, daß Harlekin die Kleine liebt. Es wäre aber ſehr unklug von ihm, einem Weibe zu verraten, was geſchehen iſt. Er wird alſo auch vor ihr den König ſpielen müſſen und trachten, ſie in den König verliebt zu machen. Das gäbe nun die heiterſte Situation. Iſt ſie dem Harlekin treu, ſo hat er davon nichts, weil er doch jetzt der König iſt. Liebt ſie den König, ſo muß er als Harlekin die Treuloſe verwünſchen. So oder ſo iſt er immer genarrt und betrogen. Die luſtigſten Wendungen bieten ſich von ſelbſt an, und man hört förmlich die Verſe von Fulda dazu. Nur hätte es dann beim Edelmann und Fiſcher bleiben können. Wozu einen König bemühen? Dies bringt uns auf die Vermutung, daß die Abſicht eine ſatiriſche ſein wird. Vielleicht iſt der Autor ſo frech und will zeigen, daß Harlekin ein ganz guter König iſt. Er iſt aber noch viel frecher und zeigt, daß Harlekin zu gut für einen König iſt.

König Harlekin zieht in den Krieg und beſiegt die Genueſen. Das Volk jubelt ihm zu. Niemand zweifelt an ihm. Die blinde alte Königin ſelbſt, der er ſich entdeckt, entſcheidet ſich für ihn, weil er klug und ſtark iſt, und krönt ihn. Aber nun, da er, „der getretene, verachtete Hund, der Sklave, der die Hand des Herrn küſſen mußte, ſelbſt Herr über Tauſende iſt", nun will er es aber auch verdienen, der „Königsgedanke" erwacht in ihm. Da ſtößt er auf ſeinen Oheim, Tankred, den alten Verweſer des Reiches, der nicht gewillt iſt, ſich die Gewalt ent-

winden zu lassen. Bin ich nicht der König? braust Harlekin auf. Tankred erwidert: „Ihr seid der König. Nicht weniger — nicht mehr.“ Ich habe bei Aliscamp gesiegt, droht Harlekin, ich habe die Genuesen geschlagen — so will ich auch die Früchte des Sieges pflücken. Darauf Tankred: „Ihr habt gesiegt? Ihr habt die Genuesen geschlagen? Sagt doch lieber gleich, die weißen Federn Eures Helmes hätten die Genuesen geschlagen. Ich muß Euch die Wahrheit sagen, König Bohemund, auf daß Ihr wisset, woran Ihr seid. Nicht Ihr, ich, Eure Feldherren haben gesiegt. Ich habe die Feinde in die Sümpfe geführt. Ich habe mit den Vorpostengefechten sie in die Irre geschickt. Wäret Ihr in jener Nacht nicht heimgekommen, hätte ich mich an die Spitze der Truppen gestellt und statt weißer Federn wären ihnen schwarze vorangeritten. Ihr sitzt brav und stattlich zu Pferde, Herr König, und dem Volk laßt immerhin den Glauben, Ihr hättet gesiegt, Ihr ganz allein. Aber wenn wir Aug' in Aug' uns gegenüberstehen, so wollen wir lieber bei der Wahrheit bleiben.“ Da bricht Harlekin zusammen: „So bin ich nichts als eine Puppe in Eurer Hand?“ Und es ekelt ihn vor seiner Rolle, er verachtet sich: „Ein Nessushemd ist mein Königtum, ich reiße es von mir... Ich bin nicht der Mann dieser Rolle. Wir spielen alle die Rolle, die wir spielen müssen. Die Maske wird mit uns geboren. Die Natur hält sie uns vors Gesicht, nicht unsere Willkür. Ich muß ein anderer sein können jeden Tag, um ich selbst immer zu sein. Was

bin ich? Ein Komödiant bin ich! Sonſt nichts! Ich ſage es wieder mit meinem alten Stolz! Heut' König, morgen ein Narr, übermorgen ein Gauner, aber nicht König alle Tage!" Lieber als in höfiſchen Ränken und Tücken den unfreien König ſpielen will er wieder der frohe Harlekin ſein, „auf ſtaubigen Landſtraßen dahinziehen, in ſtinkenden Tavernen Bauern und ſattes Bürgerpack mit luſtigen Schnurren ergötzen, Pantalone mit Colombine betrügen, Ohrfeigen tauſchen, damit die da unten klatſchen und ihm ſchmierige Kupfermünzen in den Hut werfen — auf einer Stufe mit Papageien, gelehrten Hunden und gezähmten Affen!" Va, chemineau, chemine! wie es bei Richepin heißt.

Er wäre aber nicht Harlekin, wenn er ſich einfach drücken würde. Er tut es mit Eclat, und da kommt in ihm, der ſich bisher ſo ſhakeſpeariſch gebärdet hat, auf einmal unſer Landsmann hervor, der Wiener, der „es ihnen zuerſt noch einmal ordentlich ſagen muß". Die Komödianten führen ein Stück auf. Der König bleibt aus; es heißt, daß er krank ſei. Pantalone erſcheint, Colombine tritt zu ihm, alles iſt auf den Harlekin begierig. Scapino kommt, als Harlekin gekleidet. Da, plötzlich, taucht neben ihm noch ein zweiter Harlekin auf, der wahre, der vermeintliche König. Er jagt Scapino weg: „Wer biſt du? Ein betrügeriſcher Harlekin! Ein falſcher Harlekin! Ein Harlekin dem Kleide nach, aber nicht in der Geſinnung. Glaubſt du, Betrüger, die Maske macht es aus? Man muß ſie auch tragen können!

Man muß ein Meiſter ſeiner Maske ſein wie ich. Es iſt leichter, einem König ſeine Maske zu ſtehlen als dem Harlekin. Es iſt leichter, einen König zu ſpielen, ſo daß das Volk glaubt, es ſei der wahre König, als mit einem falſchen Harlekin das Publikum beſchwatzen zu wollen. Das Volk läßt ſich foppen, das Publikum nicht. Ich bin der wahre Harlekin. Hier bin ich! Vater, Colombine, euer Harlekin iſt da!" Und nun, vor dem ganzen Hofe, „gibt er es ihnen gehörig". Er erzählt ſeine ganze Geſchichte; ſie glauben natürlich, es ſei Spaß. „Ich ſpielte meinen König ſo gut wie irgend einer. Wenn mir dreißig Pagen die Schleppe meines Hermelins Volkstümlichkeit, trotz der eigroßen Diamanten, auf meinem Kopf ſaß, ſo genügte mein Anblick, und alle Mützen flogen in die Höhe. So viel Fenſterſcheiben zerbrachen von der Erſchütterung der Luft durch die Hochrufe, daß die Glaſer mir eine Deputation ſendeten. Die Deputation bedankte ſich bei mir für meine Volkstümlichkeit. Und trotz meiner Volkstümlichkeit, trotz der eigroßen Diamanten trotz des guten Eſſens an der Hoftafel ging es mir ſchlecht. Ich ſpielte meine Königsrolle gut genug für Luſitanien, aber nicht gut genug für mich. Hat ſchon je ein König abgedankt, weil er nicht zufrieden mit ſich ſelbſt war? Ich war ſolch ein König. Ich bin die Ehrlichkeit von meinem Handwerk her gewohnt. Wenn ich mit meiner Leiſtung nicht zufrieden bin, gebe ich die Rolle ab. Allen königlichen Kollegen ſei dies zur Nachahmung em-

pfohlen.“ Colombine, die ihn gleich erkannt hat, tritt zu ihm: „Unten ſteht ein Schiff, fahrtbereit!“ „Hei,“ ruft Harlekin, „zu Schiff! Ich ſpringe über den höchſten Maſt. Ich ſchieße einen Purzelbaum über das ganze Verdeck! Leb' wohl, Luſitanien, leb' wohl, mein Königtum! Ich bin König in meinem Reich — und das ſind die Bretter meiner Bühne!“ Und indem ſie ſich, Hand in Hand, tief vor dem Hofe verneigen, ſpricht Pantalone:

„Maskenſcherz und Maskenſpiel
Haben wir getrieben,
Alles Lebens Zweck und Ziel
Iſt damit umſchrieben.“

Colombine ſagt:

„Alles iſt nur Scherz und Schein,
Masken im Getriebe!
Und im Leben zählt allein,
Was es gibt an Liebe.“

Harlekin ſchließt:

„War das Spiel nach eurem Sinn,
Klatſchet in die Hände,
Lebet wohl! ſagt Harlekin,
Denn wir ſind zu Ende.“

Und ſchon ſind ſie fort. Die Komödie iſt aus. Tancred aber, der nun erſt alles begreift, ruft in den Saal: „Hört mich, Edle dieſes Landes! König Bohemund iſt tot. Er iſt — ins Meer geſtürzt. Es lebe König Ezzo!“ Und alle rufen: „Es lebe der König!“ Die Komödie fängt wieder an.

Herr Kramer gab den Harlekin mit Geiſt und Laune; das Tempo, das er nahm, iſt noch ganz beſonders zu loben. Frau Retty war eine nied-

liche und feine Colombine, und in einer Epiſode funkelte Fräulein Wallentin von einer ſo ſeltſam gefährlichen und tückiſchen Schönheit, daß man an eine Herodias des Moreau denken mochte. Der Autor wurde vom zweiten Akt ab lebhaft gerufen.

Hanna Jagert.

(Komödie in drei Akten von Otto Erich Hartleben. Zum erſtenmale aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 21. September 1901.)

Die jungen Leute, die vor etwa fünfzehn Jahren ein dunkler Drang, die Welt zu erneuen, nach Berlin zog, haben ſich damals alle als Sozialdemokraten gefühlt. Wie Arno Holz ſang:

Mein Herzblut aber ſchreit:
Warum, o Gott, warum?
Ein Fluch auf dieſe Zeit!
Was g'rad wuchs, biegt ſie krumm!
Wozu denn Herr und Knecht?
Was arm, was reich auf Erden?
Für das zertretene Recht
Will ich der Anwalt werden!

Drum her, o her zu mir,
Die ihr beladen ſeid!
Mein Reich iſt ja von hier!
Mein Reich iſt dieſe Zeit!
Ihr, die hier wild in ſich
Den Schrei der Wut erſticken,
Kommt alle her, denn ich,
Ja, ich will euch erquicken!

Ich will ins Morgenrot
Der nahen Zukunft ſehn,
Und euer Schrei nach Brot
Wird in Erfüllung gehn.
Der Knechtſchaft Dorngeſträuch,
Mein Schwert ſoll es zerkrachen,
Ich will aus Sklaven euch
Zu freien Menſchen machen!

Das war uns aus dem Herzen geſchworen; nichts galt uns für höher, als „ein rechter Proletar" zu ſein —

Das Halstuch rot wie Blut,
Von Locken wirr umflogen,
Den Kalabreſerhut
Tief in die Stirn gezogen —

und im Traume ſahen wir uns ſchon auf der Barrikade. Vieles traf zuſammen, um dieſe Stimmung zu erklären. Zunächſt gibt es, die „Kritik der reinen Vernunft" vielleicht ausgenommen, wohl kein Buch, das einen Jüngling mit einem vermeſſeneren Hochmut des Geiſtes erfüllen und vehementer berauſchen könnte wie das „Kapital" von Marx. Hat er ſich durch ſeine Stricke und Fallen gerungen, ſo glaubt er die Schlüſſel zu allen Geheimniſſen zu beſitzen und alles iſt ihm klar. Was je geſchah und noch je geſchehen mag, weiß der Marxismus in eine höchſt einfache und ſehr handliche Formel zu bringen: die Geſchichte der Menſchheit iſt entzaubert, es gibt keine Rätſel mehr und es fehlt nur noch an einer hinreichenden Statiſtik, um für alle Zeit die Zukunft auszurechnen. Dazu kam noch, daß wir in kleinen bürgerlichen Familien aufgewachſen waren und in

ihrer dumpfen Enge, unter dem Drucke ihrer harten Gebote, deren Vernunft wir nicht einsehen konnten, viel gelitten hatten; dazu kam das natürliche Gefühl der Jugend für die Not; dazu kam der Reiz der Gefahr, da unter jenem häßlichen Gesetz jede Regung der Freiheit bedroht war. Dies alles machte uns so wild, daß wir in unserem Zorne fest daran glaubten, das dritte Reich sei schon gekommen, und uns dafür zu opfern ungestüm bereit waren. Jeder hatte den Züricher „Sozialdemokraten" abonniert, der insgeheim über die Grenze gepascht und in dünnen grauen oder gelben Hüllen verschickt wurde. Mehr konnten wir leider einstweilen für unsere Gesinnung nicht tun.

Es dauerte aber nicht lange und wir fielen alle ab, einer nach dem anderen. Was war geschehen? Hatten wir den Mut verloren? Waren wir wirklich solche Streber, wie die Fanatiker von uns sagten, und dachten nur an die „Carrière"? Logen wir, um mit Erfolgen belohnt zu werden? Waren wir Verräter? Oder hatte uns die Partei enttäuscht? Lag es an der Partei, die nicht hielt, was wir uns von ihr versprochen hatten? Ich glaube: dies war es, es lag an der Partei, aber nicht etwa an irgend einer Schuld, die sie gehabt hätte, sondern daran, daß sie Partei war, und wir waren Künstler. Im Wesen der Partei ist es, die Personen um der Sache willen zu vergewaltigen. Im Wesen des Künstlers, im Wesen des Talents ist es, sich selbst und die eigene Entwicklung über die ganze Welt zu stellen. Das

klingt ſchauerlich und iſt es wohl auch; Plato wußte, warum er in ſeinem Staate keinen Künſtler dulden wollte. Sich wichtiger zu ſein als Himmel und Hölle — welch ein Wahn! Aber das Talent braucht dieſen Wahn... oder bildet es ſich wenigſtens ein. Das war es, was uns, einen nach dem anderen, in die große Kriſe trieb, in der mancher vielleicht ſich ſchmerzlicher gewunden hat, als die „Konſequenten“ ahnen.

Dieſe Kriſe ſtellt Hartleben in ſeiner „Hanna Jagert“ dar. Es iſt das ſeltſamſte Stück, das er je geſchrieben hat. In keinem hat er ſich ſo leidenſchaftlich bemüht, nicht merken zu laſſen, wie furchtbar ernſt es ihm iſt. Man vergleicht ihn gern mit Maupaſſant. Zunächſt wohl, weil er dasſelbe Gefühl für die ſtrenge — impeccable hieß es im Kreiſe des Flaubert — Form, für das Plaſtiſche und dieſelbe Luſt des Artiſten am Feilen, am Ciſelieren hat. Aber ſie haben auch beide dieſelbe Geſinnung eines auf unendlicher Wehmut ruhenden Cynismus, und beiden iſt es entſetzlich ſchwer geworden, dieſen zu erringen, ihn zu behaupten. Sie ſcheinen ihn manchmal geradezu zu haſſen, aber ſie ſpüren, daß ſie ſich anders nicht erwehren können. Hebbel hat einmal geſagt, das einzige Mittel, Glück zu erlangen, beſtehe darin, alles Unweſentliche von ſelbſt abzuwerfen, bevor das Schickſal es noch fordern kann, das Weſentliche aber dann zu verteidigen wie das Leben ſelbſt. Dies ſetzt nun eine ungeheure Entſagung voraus und es ſcheint faſt, daß in unſerer Zeit nur der Cyniker

fähig iſt, ſich ſo zu reſignieren, der zuvor über alles lachen gelernt hat.

Wie man über alles lachen lernt, zeigt der Dichter hier an einem merkwürdigen und ſtarken Mädchen aus dem Volke. Die Tochter eines rohen Poliers, iſt ſie kärglich aufgewachſen, aber ſtolz und rein geblieben, „der reenſte Tugendbeſen", wie die freche Couſine von ihr ſagt. Sie ſieht ſich in der Welt um, bemerkt, daß einiges beſſer ſein könnte, will daran mitarbeiten, gerät an eifrige Apoſtel der neuen Lehre, die ſie darin noch beſtärken, und bald tritt ſie ſelbſt in Verſammlungen auf, um (es iſt wieder die Couſine, die ſo ſpricht) „ihre klugen Reden zu halten, von denen keen Menſch was verſtand". Sie verlobt ſich mit einem Schriftſetzer Konrad Thieme, einem heftigen Burſchen, den ſie wohl eigentlich gar nicht liebt, ſondern nur als tüchtigen Genoſſen ſchätzt, mit dem ſich angenehm „klugſchnuſen" läßt. Es begibt ſich nun, daß dieſer für eine Unbeſonnenheit zu drei Jahren verurteilt wird. Sie bleibt allein, und nach einiger Zeit fällt es auf, daß ſie nicht mehr dieſelbe iſt: ſie geht in keine Verſammlungen mehr, ſie tritt aus den Vereinen aus, und der Vater ſchilt, daß ſie kein Menſch mehr verſtehen kann — „denkt nur noch an ſich — kooft ſich Bücher, jeht ins Theater! Un bekieckt ſich von innen. De Partei — nich ſeh'n — nich in de Hand!" Sie zieht es vor, an ſich ſelber zu arbeiten. Sie kommt auf allerhand Gedanken: daß „die Menſchen im allgemeinen nicht beſſer werden

dadurch, daß sie die Macht bekommen" und daß „vielleicht der einzelne Mensch auch seinen Wert hat". Kurz, sie „entwickelt" sich; und der Mann ihrer Entwicklung heißt Alexander Könitz und hat eine Fabrik. Man kann sich nun die Wut des Bräutigams denken, als er, vor der Zeit begnadigt, zurückkehrt und alles erfährt. Er wird wie toll, lauert dem Fabrikanten auf und schießt ihn an.

Der zweite Akt spielt zweiundeinhalb Jahre später. Thieme ist glücklich entflohen, Könitz hat seiner Hanna ein Geschäft eingerichtet, das durch ihren Fleiß und ihre Umsicht gedeiht. Sie scheinen miteinander sehr glücklich zu sein. Sie dankt ihm ja sehr viel: nicht bloß ihr äußeres, sondern auch das innere Behagen eines Menschen, der sich nicht mehr mit phantastischen Wünschen herumschlägt, sondern erkannt hat, was für ihn richtig ist. Könitz schildert selbst sehr hübsch, wie er ihr dazu verholfen hat: „Sag' mal, Hans... nicht wahr: Du bist nun neunundzwanzig Jahre alt. Weißt Du noch, was ich Dir damals... schon vor drei Jahren immer gesagt habe... wo Du Dir einredetest... nur noch einredetest... Du hättest die „Aufgabe", dafür zu sorgen, daß... ich weiß nicht... später einmal ... übermorgen .... die Menschheit glücklicher würde. Weißt Du noch? Denk mal daran! — Ich pflegte Dir zu sagen: mein guter Hans, bis zum fünfundzwanzigsten Jahre... da ist das ja ganz schön ... da kann so was recht wohl zu unseren Freuden dienen und also echt sein. Aber

nachher... nachher wird man entweder ein Philiſter ... ſo 'n Menſch ohne innere Begeiſterung für ſich ſelber... ſo 'n Epigone ſeiner Jugend... „Demokrat von Achtundvierzig"... Reichstagsabgeordneter, kurz ein Steineſel — oder man ſucht ſich neue Ideale ... man wird ſich etwa klar, beſinnt ſich darauf, daß man doch eigentlich ſelber auch — da iſt, ſozuſagen! Daß ich, daß Du doch wohl gewiſſermaßen lebſt... verſtehſt Du? Lebſt! Und wenn man dann auch nur eine Spur von gutem Gewiſſen als Menſch hat... ich meine, auch nur 'n bißchen Ehrgeiz, ein Individuum zu bedeuten, ſo daß man es riskieren kann, zu ſich ſelber Ja zu ſagen — — dann jagt man die ganze Reſignationsfatzkerei, all das wehleidige Gejammer um die lieben Mitmenſchen der nächſten Jahrhunderte ſchönſtens zum Teufel und ſagt ſich: ich und noch einmal ich — will ein ganzer ſein! Ein ganzer — ein einziger — ich ſelber!" Trotzdem merken wir aber bald, daß auch Könitz für Hanna doch wieder eigentlich nur ein Erzieher, ein Kamerad iſt, und wir vermuten, daß ſie ſich noch einmal „entwickeln" wird. Der Entwickler iſt ja auch ſchon da, Herr von Vernier, ein junger Freund des Fabrikanten, leichtſinnig, nett, etwas töricht, gar kein Erzieher, eher ein bißchen wie ein ſchlimmer Bub für Hanna, aber eben das, was in den Romanen „der Rechte" heißt. Sie wehrt ſich nur noch, ſie will es nicht eingeſtehen, weil ſie ſich dem Fabrikanten „verpflichtet" fühlt. Er erfährt dies und gibt ſie frei.

Aber nun bringt der letzte Akt eine jener verwegenen Überraſchungen, mit welchen unſer ruchloſer Poet ſeinen „heimlichen Ernſt“ (das Wort iſt von Richard M. Meyer) ſpöttiſch zu verdecken liebt. Wir kennen Hanna jetzt ſo genau, daß wir ihres feſten und redlichen Weſens ganz ſicher ſind. Wir haben ihr zugeſehen, wie ſie unfähig iſt, ſich oder gar andere zu belügen, und nur immer ihrem Gewiſſen unbekümmert gehorcht. Wir ſind ſelbſt faſt ein bißchen verliebt in ſie. Und nun iſt es an der Zeit, daß wir erfahren, wie ihre Familie über ſie denkt, der rohe Vater und ſeine moraliſch nicht eben empfindliche Frau. Jene kecke Couſine kommt zu Hanna, um ſie vor Konrad zu warnen, ihrem erſten Bräutigam, der plötzlich aus London angekommen iſt. Der alte Jagert hat ihm nämlich geſchrieben: „Weißt Du, was er ihm nach London geſchrieben hat? Ach nee: Das will ich Dir doch lieber nich ſagen. Na aber, Du darfſt es mir nich übelnehmen! „Sie avanciert,“ hat er geſchrieben. „Sie avanciert. Jetzt iſt ſie ſchon die Maitreſſe von einem Grafen.“ Ja. Weißte, Dein Vater kennt eben abſolut nich den Unterſchied zwiſchen einem Grafen und einem Baron. Er hat eben keene Bildung.“ Darauf reiſt Konrad wutentbrannt her und ſtürzt zu ihr, um ſie zu züchtigen. Vernier tritt dazwiſchen, um ſeine „Braut“ zu ſchützen. Braut? fragt Konrad. Aber da trennt Hanna die beiden, ſie will ihm Rede ſtehen: „Konrad, das iſt alles, was ich zu ſagen habe. Ich — liebe ihn. Ein anderes

— Anrecht hat er nicht an mich... Er hat mich vorhin ſeine Braut genannt. Das war unrecht von ihm. Sehr unrecht. Denn — frage ihn nur: ob ſchon jemals, ſeit wir uns lieben, zwiſchen uns beiden von Heirat die Rede geweſen... Denn Du mußt wiſſen: ich möchte doch immer noch lieber ſeine Maitreſſe heißen — als ſeine Braut." So verhaßt iſt ihr der Gedanke, man könnte ſie verdächtigen, daß ſie darauf ſpekulierte, gnädige Frau zu werden. Konrad ſieht auf, tritt auf ſie zu, und in ſchweren Stößen bricht es dann aus ihm hervor: „Hanna... es iſt wahr... ich... habe Dir... Unrecht getan... Unrecht getan. Menſchen, die Dich nicht kennen, die Dich nie begreifen werden... haben mich belogen. Du — biſt niemandem Rechenſchaft ſchuldig — Du haſt Deine Geſetze hier... in Dir. Das fühl' ich jetzt. — Wenn Du willſt... verzeih mir und... Weiter nichts. — Leb' wohl." Er geht. Hanna aber willigt nun endlich ein, Vernier auch vor dem Geſetze zu gehören. „Ich für mich allein .... ich hätte nie daran gedacht... aber..." Ihre Stimme iſt leiſer geworden, ſie verbirgt ſich an ſeiner Bruſt. Vernier jubelt. Uns aber, da wir uns lächelnd entfernen, iſt das kraſſe Wort des Vaters im Sinne haften geblieben, und wir denken leiſe bei uns, wie unrecht man tut, jemanden nach ſeinen Handlungen zu richten, ohne ſeine Geſinnungen zu kennen, und ob es nicht am Ende geſcheiter wäre, wir gewöhnten uns überhaupt ab, moraliſch zu richten.

Das Glück.

(La veine. Komödie in vier Aufzügen von Alfred Capus. Deutsch von Theodor Wolff. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 28. September 1901.)

Schon Herodot liebt es, Fälle zu erzählen, welche zeigen, wie kein Mensch seinem Schicksal entgehen kann. Dieses ist stärker als selbst die Götter. Das weiß auch der Kyklop bei Homer, der zu seinem Vater Poseidon fleht: „Laß den Odysseus nicht heimkommen! Wenn ihm aber beschieden ist, Freunde, Haus und Heimat wiederzusehen, so möge er spät und unglücklich wiederkehren, nachdem er alle seine Gefährten verloren.“ Sogar Poseidon, der Gott, kann also nicht aufhalten, was „beschieden“ ist; und nicht einmal der große Zeus, der doch Moiraget, das ist: Anführer der Moiren, genannt wird, kann hemmen, was sie verhängen. Ihm ist nur gegeben, es zu wissen und den Menschen, die ihn lieben, zu verkündigen. Aber weder seine Macht noch ihre List kann sie dem Unabänderlichen entziehen, das, bald Moira, bald Tyche, Adrasteia oder Nemesis geheißen, ewig die Phantasie der Griechen bedroht. Glück oder Unglück, ja sogar Tugend oder Laster (man lese Lukian in den Totengesprächen nach, wo sich selbst ein Räuber auf die Moira beruft, die es über ihn verhängt habe, ein Räuber zu werden), alles ist vorausbestimmt, der Mensch kann es nicht ändern, er erfüllt sein Schicksal, ob er will oder nicht. Auch in den Märchen des Orients kehrt derselbe Gedanke wieder. Umsonst wird einem König die Gefahr pro-

phezeit, die ihm von einem Kinde droht. Er läßt es fangen und setzt es aus. Aber durch eine wunderbare Verkettung wird es gerettet und was beschlossen ist, geschieht. Man sollte nun meinen, das Christentum mit seinem Begriffe von Schuld und Sühne hätte diesen Glauben zerstören müssen. Aber wir finden ihn bei dem christlichsten Dichter wieder, bei Calderon, der im „Leben ein Traum"

Uns mit blut'ger Zunge lehret,
Daß des Menschen Vorsicht, alle
Seine Sorgfalt nichts vermöge
Gegen höhrer Mächte Walten.
— — — — — — — — — —
Darum kehret eilig, kehrt
Nur zurück zum blut'gen Kampfe;
Zwischen Waffen, Glut und Dampfe
Wird euch bessrer Schutz gewährt
Als auf noch so festem Berge;
Gibt's doch keinen Aufenthalt,
Der vor des Geschicks Gewalt,
Vor der Sterne Wut euch berge!
Und ob ihr im Fliehn euch allen
Rettung sucht vor Todesnot:
Seht, ihr gehet in den Tod,
Wenn Gott will, ihr sollet fallen.

Und merkwürdig: selbst Goethe, der Freie, der Tätige, spricht manchmal wie ein Fatalist. Man erinnere sich nur der ganz seltsamen Wendung in „Dichtung und Wahrheit": „Wie man zu sagen pflegt, daß kein Unglück allein komme, so läßt sich auch wohl bemerken, daß es mit dem Glück ähnlicherweise beschaffen sei, ja auch mit anderen Um-

ſtänden, die ſich auf eine harmoniſche Weiſe um uns verſammeln; es ſei nun, daß ein Schickſal dergleichen auf uns lege, oder daß der Menſch die Kraft habe, das, was zuſammengehört, an ſich heranzuziehen."

An den kleinen Menſchen unſerer Zeit iſt es nun ſonderbar, wie ſie alle Wahrheiten der Vergangenheit zu kennen ſcheinen, aber, indem ſie ſie für ſich adaptieren, ins Behagliche und ins Bequeme herabziehen. Die „tragiſchen Schauer" vor dem Schickſal ſpüren ſie nicht, aber ſie reden ſich in ihrer Art auf die Moira aus, die ſich doch nicht abwenden läßt, ſo daß es das Klügſte ſei, zu faulenzen und abzuwarten, was ſie bringen wird. Iſt es ein Unglück — nun, ich kann es ja nicht ändern! Iſt es das Glück — nun, dann ſoll das Glück zeigen, was es kann; ich bemühe mich nicht erſt! Wenn es will, das Glück, wird es mich ſchon zu finden wiſſen. Ich laufe ihm nicht nach. Man holt es doch nicht ein. Ich ſitze daheim und warte, bis es klopft. Und einſtweilen wollen wir uns halt die Zeit ſo angenehm als möglich vertreiben. Und klopft es nie, ſo haben wir uns wenigſtens nicht umſonſt geplagt. Zwingen läßt es ſich nicht. Dies iſt die —Weltanſchauung wäre wohl ein zu ſtarkes Wort, alſo ſagen wir vielleicht: die Stimmung, die uns Capus in ſeinem neuen Stücke zum bequemen Leben vorſchlägt.

Da iſt Fräulein Joſephine, eine hübſche kleine Perſon, die in einem Laden ſitzt und Blumen bindet und wartet. Sie wartet auf das Glück. Das Glück,

das ist für sie: Schmuck, Kleider, und was dazu gehört. Und Sie würden das alles vom ersten besten annehmen? fragt eine Freundin. Sie erwidert: „Ein Mann, der einer Frau eine Villa verehren kann, ist niemals der erste beste.“ Sie weiß ganz sicher, daß eines Tages einer kommen wird. Sie hat eben, würde Zola sagen, „den Glauben an das Leben“. Und richtig: es klopft, ein Herr tritt ein, er wünscht eine Nelke und: „Sie müssen unter allen Umständen heute Abend mit mir dinieren.“ Aber mein Herr, wendet das Mädchen ein. Der aber fährt unbeirrt fort: „Hier ist Ihre neue Adresse. Sie werden da von morgen ab wohnen, 52 Rue de Courcelles. Ein kleines Haus, das ich Ihnen einrichte. Morgen suchen wir zusammen zwei hübsche Pferde und Wagen aus. Sie werden aussehen wie ein Engel. Wenn Sie eine Mutter haben, können Sie sie mitbringen... Ich vergaß, Ihnen zu sagen, wer ich bin: Eduard Tourneur — na — nicht gerade ein armer Schlucker! Also es ist abgemacht, reizende Josephine?“ Es ist abgemacht: denn Herr Tourneur hat eine Million und so hat Fräulein Josephine ausgesorgt. Das ist das Leben, sagt der Anatol in solchen Fällen.

Der Laden, in dem Josephine gedient hat, gehört einem Fräulein Charlotte Lanier. Im selben Hause wohnt ein Advokat, Herr Breard, „Advokat ohne Praxis, zugleich faul und ehrgeizig, ein Egoist, keinerlei Zukunft, wenn nicht gerade ein ganz unerwarteter Zufall ihm hilft; Schulden bis über die Ohren,“ schildert ihn ein Gläubiger. Aber das sieht

ihn nicht an. Er wird trotzdem einmal „irgend etwas Berühmtes“ werden; er hat „die beste Absicht“. Aber Sie tun nichts dazu? sagt Charlotte. „Ich warte auf das Glück... Ich bin nicht abergläubisch... ich glaube, daß jeder ein bißchen begabte, nicht allzu dumme und nicht gar zu furchtsame Mensch im Leben seine Glücksstunde hat, einen Augenblick, wo die anderen Menschen gewissermaßen für ihn arbeiten, und wo ihm die reifen Früchte sozusagen in den Schoß fallen. Es ist traurig, daß man es sagen muß, aber diese Stunde, meine liebe Charlotte, können wir uns weder durch Arbeit noch durch Ausdauer noch durch Geduld verschaffen. Eine unsichtbare Uhr zeigt sie an: und so lange die Uhr nicht für uns geschlagen hat, können wir noch so viel Talent und alle guten Eigenschaften der Welt haben, wir bringen es zu nichts, wir bleiben auf halbem Wege stehen.“ Das könnte einen mutlos machen, meint Charlotte. Ihn macht es aber gar nicht mutlos, sondern sehr vergnügt, weil er sich durch keinen Verdruß um seine gute Laune bringen läßt: „Die Zukunft beunruhigt mich nicht sehr... Wenn man genau aufpaßt, sieht man, daß es im Leben jedes Menschen ein Phänomen gibt, das sich immer wiederholt. Mein Phänomen habe ich mindestens zehnmal beobachtet... Ich befinde mich nur noch zwei Finger breit von einer Katastrophe und im letzten Augenblick werde ich durch ein wahres Wunder gerettet, durch irgend eine Geschichte, an die ich nicht im Traume gedacht hatte.“ Er wartet

eben. Um ſich aber nicht zu langweilen, wartet er nicht allein, ſondern mit Charlotte zuſammen; die Zeit vergeht beſſer. Liebt er ſie? Liebt ſie ihn? Das wiſſen ſie wohl ſelbſt nicht genau. Bei dieſer Weltanſchauung weiß man überhaupt nichts genau. Sie denken: es wird ſich ja zeigen. Es kann ſein, daß es nur eine Laune iſt. Es kann aber auch ſein, daß es die große Leidenſchaft wird. Es kann ſein, daß es nur noch ein paar Stunden dauert. Aber vielleicht auch ein paar Jahre. Vielleicht auch immer — ewig. Ewig iſt ein großes Wort. Aber alles kommt vor. Es wird ſich ja zeigen.

Und es zeigt ſich, daß Herr Breard nicht umſonſt gewartet hat. Tourneur hat einen Prozeß, irgend eine fatale Geſchichte mit einem Journaliſten. (Dieſer Journaliſt, der ſich nicht verkauft, weil „ihm das nie ſo viel tragen kann wie ſeine Unbeſtechlichkeit", iſt mit zwei Strichen wunderbar gezeichnet.) Er braucht alſo einen Advokaten. Da erinnert ſich Joſephine an Breard. Der ſoll die Sache führen. Er führt ſie, gewinnt den Prozeß und iſt mit einem Schlage berühmt, alles rennt ihm zu, jeder vertraut ihm, weil die meiſten Menſchen denken wie Sigismund, ein Freund des Tourneur, der erklärt: „Ich bin für die Leute, denen alles gelingt, die Glück haben. Man weiß wenigſtens, woran man ſich zu halten hat. Wenn man ſich mit ſolchen Leuten ſchlägt, weiß man vorher, daß man verwundet wird. Wenn man ein Geſchäft mit ihnen macht, weiß man vorher, daß man hineingelegt wird. Sie kommen

immer im richtigen Moment und verſchwinden, wenn nichts mehr zu holen iſt. Sie ſuchen mit wunderbarem Inſtinkt die Menſchen aus, die ihnen nützlich ſei können, und gehen den anderen mit einem raffinierten Scharfſinn aus dem Wege. Glück, Kinder, ſeht ihr, iſt noch das einzig Wahre in einer Geſellſchaft, die eine Spielhölle geworden iſt. Nur geht es eben damit, wie mit dem Genie, oder mit der Schönheit. Man hat es oder man hat es nicht."

Breard iſt nun auf einmal ein großer Advokat, und natürlich wird er jetzt auch in die Kammer gewählt. Alles glückt ihm, er ſieht ſich ſchon als Miniſter. Es iſt nur eine Gefahr für ihn: daß er ſich mit Simone, einer Dame von der großen Marke, verplempern wird. Sie ſtellt ihm nach, er hat Luſt auf das Abenteuer. Charlotte, gekränkt, verläßt ihn. Aber auch das geht ihm gut aus und es iſt wieder ſeine Faulheit, die ihn rettet. Die Dame macht es ihm nämlich zu ſchwer. Er iſt nicht der Mann, ſich zu echauffieren. Er wäre ganz gern etwas untreu, aber es dürfte nicht unbequem ſein. So beſinnt er ſich im letzten Moment doch lieber und ruft Charlotten wieder zurück, weil er ſich nun doch einmal an ſie gewöhnt hat, und wohl auch, weil ihm der Gedanke unheimlich iſt, ſie zu verlieren: „Es iſt ſehr merkwürdig! In der Art, wie ich ſie liebe, ſteckt ein Stück Aberglaube. Ich bin überzeugt, daß es in der Liebe wie im Spiel gewiſſe undefinierbare Momente gibt, die mit einem Schlage die Glücksſerie unterbrechen. Siehſt Du, ich bin ſicher,

wenn Charlotte nicht mehr wollte, ſo wäre das ein Zuſammenbruch für mich.“ (Man muß unwillkürlich einen Augenblick an Napoleon mit Joſephine denken; nur iſt auch das wieder aus dem Dämoniſchen ins Behagliche und Bequeme herabgeſtimmt.) Und darum verſöhnen ſie ſich. Breard bittet ſie, ihm zu verzeihen: „Ich verſichere Dich, Du biſt eine prächtige Frau.“ Sie will ihm erſt nicht zuhören, weil ſie ja doch weiß, daß er ſie „bei der erſten Gelegenheit“ wieder unglücklich machen wird. Er aber ſagt gelaſſen: „Nein, ich verſpreche es Dir. Wie denkſt Du über Heiraten?“ Sie erſchrickt: „Scherze nicht mit ſo etwas!“ Er fährt fort: „Ich ſcherze nicht. Es wird über kurz oder lang geheiratet, ſehr bald ſogar. Die Leute können ſagen, was ſie wollen. Die Hochzeit wird vielleicht nicht ſehr prunkvoll ſein, aber dafür wird ſie gemütlich werden.“ Sie kann es noch gar nicht glauben: „Du hältſt mich nicht zum beſten?“ „Ganz und gar nicht. Es wird geheiratet. Vor einer Stunde ahnten wir es noch nicht einmal, aber der Zufall, der göttliche Zufall hat uns zuſammengebracht.“ Was die Leute dazu ſagen werden? „Das,“ erklärt Breard, „das wird uns entzückend egal ſein. Wir ſchwören, von nun ab auf die Meinung der Welt nichts mehr zu geben!“

Das alles iſt zugleich ſehr traurig und ſehr heiter, ſagt Tourneur einmal. Dies gilt eigentlich von dem ganzen Stück. Es macht auf eine bittere Art lachen: denn um ſo jeder Mitbeſtimmung über

das Leben entſagen zu können, muß einem Menſchen zuvor alles, Luſt und Leid, Glück oder Unglück, „entzückend egal“ geworden ſein.

10. November 1901.

Zuerſt: „Faſtnacht“, Schauſpiel in zwei Akten von Richard Jaffé, nach einem Roman von Rudolph Stratz, ein ſehr ſorgſam gearbeitetes, klug ausgerechnetes Stück. Der Freiherr von Hofäcker iſt ein verkommener Kavalier, ein „Gentleman außer Dienſten“. Kein ſchlechter Kerl im Grunde, ſondern nur „eine leichtſinnige Fliege“ und durch das Spiel verdorben; das liegt ihm ſchon im Blute, „das Jeu iſt ja ſo gewiſſermaßen eine Hofäckerſche Familieneigentümlichkeit“, ſagt ſeine Tochter. Und er findet auch, daß es ſeinem Stande heute doch gar zu ſchwer gemacht wird: „In früheren Zeiten, da war's einfacher. Da hat ſich unſereins aufs Pferd geſetzt und wenn ſo einer mit einem ſchweren Beutel vorüberkam, dann hat er ihn angerannt und ihm den Beutel fortgenommen. Aber die Welt iſt geſcheiter geworden. Jetzt macht mans nicht mehr mit dem ſtarken Arm und mit dem ſtarken Bein, jetzt muß man einen ſtarken Kopf haben — — — und den haben andere — — —. das iſt das ganze Geheimnis.“ So gerät er bald immer tiefer: „So was kommt ja nie von heute zu morgen. Das fängt an mit dem Tage, da man als junger Küraſſierleut-

nant vergnügt in den Tag hinein lebt. Warum ſoll man es nicht tun? Alle haben es ja getan, der Urgroßvater, der Großvater, der Vater. Ein paar Jahre Soldaten geſpielt, dann übernimmt man ſeine Güter. Dann kann man ſparen. Ja wohl! Das will auch gelernt ſein. Da muß man repräſentieren, die Frau muß Aufwand treiben, und die Tochter wächſt heran. Man iſt nicht umſonſt Kammerherr, Malteſer, Herrenhausmitglied, Landesälteſter. Das iſt uns nun 'mal ſo überkommen von den Vorfahren, wie die Scholle, die ſie uns hinterlaſſen haben. — Und noch was anderes haben ſie uns hinterlaſſen — die Schulden. Und Würden und Schulden drücken auf die Erde, die iſt zu leicht geworden für unſer Gewicht. Den Vätern hat ſie 's gegeben, uns gibt ſie 's nicht mehr. Dann muß man neues Geld aufnehmen, jedes Jahr wachſen einem die Schulden mehr über den Kopf — — Und dann kommt das Spiel! Man braucht 'mal ein paar tauſend Mark und man denkt, die kann man ſich leicht holen am grünen Tiſch; und man holt ſie ſich auch; und den nächſten Tag gewinnt man wieder, und dann wieder; und man kommt ſich ſo klug vor und glaubt, das muß immer ſo weitergehen. — Da kommt 'mal eine Nacht; da verliert man Kopf und Kragen und den Verſtand; und dann gibt's keen Halten mehr; die Augen zugedrückt, dann geht die Pace weiter." Das Ende iſt: er fälſcht Wechſel und muß zwei Jahre ſitzen. Nun iſt er ausgeſtoßen, man will von ihm nichts mehr wiſſen. Ein Leidensgenoſſe, der auch einſt „mit Baroneſſen

getanzt hat", bis ihm „der Rheumatismus ins linke Bein hineingefahren ist", schildert das sehr anschaulich: „Da trifft man so viel alte Freunde von früher her und feiert so 'n vergnügtes Nichtwiedererkennen. 's ist 'ne Freude, wie die Kerle durch einen durchgucken, als ob man Glas wär'. Früher ist man doch auch 'n Lump gewesen. Und die Leute, die einem vergnügt die Hand schüttelten, haben es auch ganz jut gewußt, daß man ein Lump ist. — Aber früher ist man ein satisfaktionsfähiger Lump gewesen. Das ist ein jroßer Unterschied." Er taucht unter, redigiert ein kleines Sportblatt, die „Turflaterne", und bringt sich kümmerlich fort. Seine Tochter Thea aber wird bei einem Onkel in Kurland erzogen. Sie ahnt nicht, was mit ihrem Vater geschehen ist; sie glaubt ihn auf einer Reise um die Welt. Und sie lernt da droben, unter den „russischen Bären — sechs Fuß hoch, schreckliche Menschen", einen jungen Baron kennen — „Constantin Ulrich Freiherr von Silverschild, kaiserlich russischer Kammerjunker, Rechtsritter des Johanniter-Ordens, Herr auf Karphänen und der Herrschaft Obrau, bestehend aus den Rittergütern Polma, Koboden, Rehmen, Ornowo, Reggerau", beste Familie, die Mutter sogar eine Fürstin Palitzin — die Kinder verlieben sich und verloben sich. Aber wie sie nun nach Berlin kommen, um in ihrem Glücke den Vater aufzusuchen, erfährt der Bräutigam seine Schande. Der Alte fleht ihn an: „Lassen Sie es die Thea nicht entgelten. Das Kind ist nicht schuld."

Aber der erwidert: „Ehre und Schande ſind wie Vermögen und Schulden. Man vererbt ſie. Und man muß die Erbſchaft antreten.“ Und nach einer Pauſe fährt er fort: „Bei uns oben iſt auch 'mal ſo was vorgekommen. Das war der Alexander Warsberg. War mit der Tochter des Ulrich von Grieſen verlobt. Ulrich Grieſen iſt beim falſchen Kartenſpiel ertappt worden, und der Alexander Warsberg hat die Margarethe Grieſen doch geheiratet. — Aber Ulrich Grieſen hat ſich auch vorher eine Kugel durch den Kopf geſchoſſen.“ Der Alte verſteht ihn. Er ordnet an, daß die beiden ſogleich nach Kurland zurückkehren. Und er ſchickt ſeinen alten Diener auf die Bahn, mit ein paar Veilchen für ſeine Tochter und mit einem Briefe für den Sohn: „Der Alexander Warsberg kann die Margarethe heiraten; wenn Sie das leſen, hat Ulrich Grieſen den Vertrag erfüllt, erfüllen Sie ihn auch. Ihr Hofäcker.“ Die Geſtalten, mit ein paar Strichen umriſſen, ſtehen feſt und ſicher da, jede eine „dankbare“ Rolle; die Handlung iſt knapp und unaufhaltſam geführt, ohne ein unnötiges Wort; und durch eine ſehr genaue und ſaubere Technik wird die größte Spannung erreicht. — Es folgte „Colombine“, eine „Bajazzade“ von Erich Korn. Herr Doktor Erich Korn iſt ein junger Berliner, den Emanuel Reicher, der Vielſeitige, zum „gelernten Regiſſeur“ ausgebildet hat. Er hat ſeine Kenntniſſe zuerſt in den Vorſtellungen der „Deutſchen Volksbühne“ und dann an ſeinem Drama „Der Sklave“ gezeigt. Der

Berliner Kritiker Elveſſer ſchrieb damals: „Im ganzen war es doch ein wenig erquickliches und innerlich unintereſſantes Stück, was noch ſchwerer empfunden worden wäre, wenn nicht die Dekoration den größten Teil der Aufmerkſamkeit auf ſich abgelenkt hätte. Es war nicht ſtark genug, um eine ſo glänzende Ausſtattung zu ertragen.“ Genau dasſelbe ließe ſich eigentlich auch von dieſem Akt ſagen. Auch hier kommt einem glücklichen Regie-Einfall, aus dem das Stück offenbar entſtanden iſt, doch die ausführende Kraft des Autors nicht nach; dieſer Regiſſeur würde einen ſtärkeren Dichter brauchen. Die Abſicht kann man ſich ja ungefähr vorſtellen. T. T. Heine und Strathmann machen ſich manchmal den Spaß, gemeine Vorfälle des täglichen Lebens ſo zu zeichnen, daß ſie nicht bloß naturaliſtiſch, ſondern dazu auch noch wie Tapeten oder wie Teppiche wirken, wodurch wir das Skurrile unſeres Daſeins ungemein empfinden. So ſcheint unſer Autor das Phantaſtiſche einer ſehr banalen Handlung zeigen zu wollen. Eine Frau betrügt ihren Mann, nicht einmal aus Leidenſchaft, ſondern um Geld; der Mann erſchießt ſich. Das iſt ganz gemein, aber bei ſo gemeinen Anläſſen ſpüren wir im Leben mitunter, daß das ganze Daſein der Menſchen ſich eigentlich doch immer wieder um dieſelben paar Komödien dreht, und wir ſagen dann wohl: es iſt eben immer wieder das ewige Spiel der Colombine mit Pierrot und Harlekin! Dies hat der Autor ausdrücken wollen, und das iſt immerhin ein Verſuch,

den man sich jedenfalls merken muß, an den man vielleicht auch noch einmal anknüpfen wird, wenn er auch in dieser Form nicht befriedigen kann, weil der Autor aus allen Szenen immer seinen Finger herausstreckt und uns vordemonstriert, was nur wirken könnte, wenn wir es von selbst, unaufgefordert, merken würden. — Beide Stücke werden gut gespielt. Im ersten gibt Herr Weisse den Kammerherrn mit seiner sicheren Routine, der man nur einen wärmeren Ton wünschen möchte; die Damen Wallentin, Brenneis, Ujhazy, Herr Kutschera und Herr Kramer schließen sich an. Im zweiten kann Frau Odilon ihre Laune und Anmut zeigen; die Herren Kutschera, Kramer und Broda sekundieren ihr vortrefflich und die Pantomime, die der Bajazzo träumt, ist von Herrn Godlewski sehr hübsch arrangiert. Beide Stücke gefielen denn auch und nach der „Bajazzade" konnte Herr Dr. Korn dankend erscheinen.

Haus Rosenhagen.

(Drama in drei Aufzügen von Max Halbe. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. November 1901.)

Der Fall Halbe ist seltsam. Ganz jung, hat Halbe, mit der „Jugend", einen ungewöhnlichen Erfolg. Er ist über Nacht berühmt, das Publikum jauchzt ihm zu, die Kritik schließt sich dem Publikum an. Er wird mit Hauptmann verglichen, ja manche

ziehen ſeine ſtillere Art vor. Man erwartet das Größte von ihm und als ſein nächſtes Stück, „Der Amerikafahrer“, mißlingt, hofft man, er werde nun erſt recht mit gereizter Kraft die Wirkung erzwingen. Er verläßt Berlin, er geht nach München. Er verträgt die Betäubungen der großen Stadt nicht, er will einſam ſein, er hält es mit dem Michael Kramer: „Das Eigne, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einſiedeleien geboren. Der Künſtler iſt immer der wahre Einſiedler.“ Abgeſchieden, ungeſtört, arbeitet er in der großen Stille an ſich. Und es wird wieder eine Enttäuſchung, und wieder, immer wieder. Nicht nur für das Publikum: da könnte er ſich damit tröſten, daß etwa ſeine Zeit noch nicht gekommen iſt oder daß er zu fein für die Menge iſt. Aber er enttäuſcht, er verſtimmt auch ſeine Freunde. Sie glauben noch immer an ihn, aber ſie wagen ſeine Werke kaum mehr zu entſchuldigen, nicht zu verteidigen. Das geht nun ſo ſeit ſieben Jahren. Was iſt da eigentlich geſchehen?

Ich vermute: ſein Schaffen wird durch den Gedanken an den Erfolg geſtört; und, zudem, er hat über die künſtleriſche Entwicklung, um die er ſich unabläſſig bemüht, die Vollendung ſeiner menſchlichen Bildung verſäumt. Ich wiederhole, daß das nur eine Vermutung iſt. Aber anders kann ich mir ſeinen Fall nicht erklären.

Er denkt offenbar immer an den Erfolg. Das darf man nicht mißverſtehen. Wer ſich öffentlich zeigt, will wirken, will gefallen, denkt alſo an den

Erfolg, wünſcht ihn, wirbt um ihn. Es ſoll nur keiner ſagen, er verzichte auf den Beifall, er ſei ſich ſelbſt genug. So ſtark und ſicher darf ſich niemand fühlen. Auch Goethe und Schiller haben ſich über Tadel gekränkt, über Lob gefreut. Es iſt nur ein Unterſchied. Alle wollen den Erfolg, aber bei manchen iſt der Furor des Schaffens ſo heftig, daß er ſie Erfolg und Publikum vergeſſen läßt; bei anderen bringt der Gedanke an den Erfolg ſogar in die Leidenſchaft des Schaffens ein. Alles Schaffen geſchieht doch immer wie in einer Hypnoſe, „nachtwandleriſch", hat Goethe einmal geſagt; aber der Gedanke an die Wirkung ſchreckt den Nachtwandler auf, er erwacht, er wankt, er ſtürzt, die Hypnoſe iſt zerriſſen. Deshalb warnt man die Dichter vor „Konzeſſionen". Nicht als ob es unanſtändig wäre, dem Publikum nachzugeben, ſondern weil dieſe Abſicht den künſtleriſchen Prozeß verdirbt. Das kann man an den letzten Stücken Halbes immer bemerken: immer reißen ſie plötzlich ab, immer miſcht ſich plötzlich gleichſam eine fremde Stimme ein und wir ſpüren förmlich, wie der Dichter ſich mit einem Ruck losgemacht und den berechnenden Verſtand eingelaſſen hat, wir hören förmlich, wie der Dichter ſich ſelber kritiſiert und ſich korrigieren will. Er hat eine ganz wunderbare Macht, uns in leiſe, feine, innige Stimmungen einzuhüllen; aber da beſinnt er ſich: die Leute wollen ja Handlung, Handlung!, und nun iſt es um ihn geſchehen, er fängt zu lärmen an und ſtürzt auf irgend einen groben und grellen

Effekt los. Ich glaube, man darf ihm das sagen, weil er es sich, früher oder später, selbst einmal sagen wird. Er wird erkennen, daß der Gedanke an den Erfolg nur sein Schaffen verstört hat, er wird ihn überwinden und er wird sich entschließen, wieder nur zu schaffen, was ihm gefällt, unbekümmert, ob es auch dem Publikum gefällt. Und dann wird er wieder unser Halbe sein.

Ich muß aber noch eine heikle Frage berühren. Das ist das Verhältnis der künstlerischen Bildung zur menschlichen. Es kommt vor, daß ein Dichter, bloß durch die Entwicklung seiner Technik, zu Forderungen an sich selbst gelangt, für welche er menschlich noch nicht reif ist. Nehmen wir ein Beispiel: Ich will etwa zeigen, wie ein Mann und eine Frau, die sich lieben, durch irgend eine Leidenschaft entfremdet werden. Ich kenne den Mann, ich kenne die Frau, ich kenne die Leidenschaft und wir nehmen an, daß ich auch alle Mittel habe, sie darzustellen. Indem ich das nun aber versuche, fiele mir ein, es sei notwendig, nicht bloß diese zwei Menschen und ihre Leidenschaft, sondern auch zu zeigen, wie in ihr Verhältnis die übrige Welt hineinspielt, wie die vielfältigen Beziehungen, die sie zu ihren Eltern oder zu ihren Freunden oder zu ihrer Gesellschaft haben, auf ihre Empfindungen einwirken und wie sie selbst dann auf die Macht der Menschen reagieren. Dies wäre eine Forderung meiner Technik. Meine Technik verlangt es dargestellt, weil dadurch erst jenes Thema zur vollen Wirkung kommen soll. Es kann

ſich nun aber begeben, daß ich menſchlich unfähig bin, dieſe Forderung zu erfüllen — ſagen wir: weil ich immer einſam gelebt und daher keine Kenntnis von dem Ton der Welt hätte. In dieſem Falle ſcheint mir Halbe zu ſein. Was er ſehr ſtark in ſich ſpürt, das iſt die „Mutter Erde", die Heimat, die Scholle. Was er aus dieſem Gefühle ſchafft, wie etwa in ſeinem neuen Stücke wieder die alte Roſenhagen, die dreiundneunzig Jahre geworden iſt, ohne jemals einen Doktor zu brauchen, die nun am liebſten ſtill im Garten ſitzt, wenn die Nacht kommt, und in die ewigen Sterne ſchaut und die einmal am jüngſten Tag, wenn die Poſaunen blaſen, mit Extrapoſt „vierſpännig zu unſerem Satan ſeiner Großmutter fahren" wird, oder wie die heimlich verbitterte Martha mit ihren lautloſen Begierden, das gelingt ihm immer prachtvoll. Aber nun ſagt er ſich, wahrſcheinlich aus rein techniſchen Erwägungen: Damit das völlig wirke, brauche ich einen Kontraſt, von dem es ſich abheben kann; um die ganze Macht der Scholle zu zeigen, ſoll man neben ihr auch den Zauber der Fremde ſehen. Seine Technik verlangt die Figur einer Heimatloſen, einer Zigeunerin, eine Geſtalt der fernen Welt, die da draußen lockt. Aber dieſe ſcheint er nun menſchlich nicht zu beſitzen. Er kennt ſie entweder gar nicht, oder er ſteht vor ihr ſelbſt ſo betroffen und verwundert da, daß er ſie ſich gar nicht erklären, geſchweige denn ſie künſtleriſch bewältigen kann. Er weiß von ihr nicht mehr, als daß ſie, wie hier die Hermine Dieſterkamp, die

Tochter einer Kunſtreiterin iſt, wie der Teufel reiten kann und „Nixenaugen“ hat. Und ſo geſchieht es ihm, daß neben Geſtalten von einer Breite und Fülle des Lebens und, einen Goetheſchen Ausdruck zu gebrauchen, von einer ſinnlichen „Gegenwart“ der Erſcheinung, daß ſie oft faſt an Anzengruber erinnern, ganz theatraliſche Perſonen treten, wie eben aus einem Roman der guten Eſchſtruth entſprungen.

Der alte Chriſtian Roſenhagen, Gutsbeſitzer auf Hohenau, hat nach und nach alle anderen Beſitzer in der Gegend „mit Gottes und Deiwels Hilfe ſo langſam rausgebiſſen und rausgeſchmiſſen ... ſo wie 'n großer, ausgewachſener Hecht die kleinen Stintchens aufſchluckt“, bis auf einen, den alten Thomas Voß, und ſo lange er nun nicht auch dieſen noch niedergerungen haben wird, iſt ihm alle Freude vergällt. Wie ſein Inſpektor ſagt: „Das iſt mehr wie 'ne gewöhnliche Streiterei, was die beiden zuſammen haben, unſer Herr und der da von jener Seit', der Voß; das iſt ein Krieg auf Tod und Leben, wo jedes dem andern an die Gurgel will, und nu halten ſie ſich gepackt, und einer von beiden muß dran glauben ... Wer A geſagt, muß auch B ſagen, und wer 'n ganzes Dorf im Sturm genommen hat, der kann das letzte Gehöft nicht dem Feinde laſſen! Da heißt es: entweder — oder, und kommſt du über'n Hund, kommſt auch über'n Schwanz!“ Schon vom Tode geſtreift, hat er keinen anderen Gedanken, als auch noch „mit dem Pracher da auf der anderen

Seit'" fertig zu werden: „Iſt das nicht 'ne Schande? Weit und breit gehört einem alles, und vor der eignen Haustür iſt man nicht 'mal Herr!? Es würgt mir im Hals, wenn ich daran denk'." Und das Letzte, was er von ſeinem Sohne verlangt, iſt ein feierlicher Eid, daß er nicht nachgeben wird: „Verſprich mir, daß du ihn totmachen willſt!... Jetzt iſt die Reihe an dir. Du mußt ihn totmachen. Das iſt die Erbſchaft, die ich dir hinterlaſſ'!... Ich ſag' dir, zwiſchen euch beiden iſt kein Frieden und keine Freundſchaft. Einer von euch beiden muß fallen! Sorg' du, daß er fällt und nicht du! Das biſt du mir ſchuldig... Und nicht vom Platz weichen, vor niemand und vor nichts, ſo lang du lebſt!" Der Sohn verſpricht es, und er iſt, als der Alte ſtirbt, feſt entſchloſſen, ſein Wort zu halten. Er wird nicht nachgeben, er wird nicht weichen, der alte Voß ſoll weg. Aber er will zuerſt verſuchen, ob ihm das nicht auch ohne Gewalt gelingen kann. Er ſchlägt dem Nachbar vor, ihm ſeine Wieſe abzukaufen. Er hat dabei auch noch ſeinen heimlichen Plan. Er will dort ein Schloß erbauen, das ſeiner geliebten Hermine, mit der er ſich eben verlobt hat, würdiger ſein ſoll als das ſtille Haus ſeines Vaters. Er bietet dem Voß einen hohen Preis. Der Alte ſchwankt. Es ſcheint faſt, daß er einwilligen wird. Aber Martha, die Baſe Roſenhagens, heimlich in ihn verliebt und eiferſüchtig auf die Hermine, hetzt und ſchürt, bis plötzlich der alte Haß wieder entflammt. Voß ſagt Nein. Der Roſenhagen brauſt

auf: also Gewalt! Er verschafft sich ein Dokument, das beweisen soll, daß die Wiese gar nicht dem Voß, sondern der Gemeinde gehört. So bedrohl, greift der wilde Nachbar zur Flinte und schießt den letzten Rosenhagen zusammen: „Gewalt gegen Gewalt! Das Maß war voll!"

Herr Eppens war gestern der einzige, der den Ton seiner Rolle traf; er gab den Voß mit sicherer Kraft. Dem Fräulein Josefsy fehlt zur alten Rosenhagen die starre Größe, Herrn Geisendörfer für den jungen die künstlerische Reife. Fräulein v. Brenneis wußte der tückischen Martha nicht beizukommen, gegen die sich ihre ganze Frische und offene Natur sträubt, und Fräulein Wallentin konnte durch allen ihren Takt die unglückliche Figur der „dämonischen" Hermine nicht retten. Dazu geschah es noch, daß in einer Episode ein zappelnder armer Eleve grausam angeblasen wurde, und nun war, wie es schon geht, wenn die Stimmung einmal verdorben ist, der Spott nicht mehr zu bändigen. Die Leute lachen so gern — bei ernsten Stücken.

8. Januar 1902.

„Miß Hobbs" — nach dem Englischen des Jerome K. Jerome von Wilhelm Wolters — ist eine junge Dame, die die Männer, diese Tiger, haßt und ihre Herrschaft brechen will. Sie kennt sie aber natürlich gar nicht und läßt sich natürlich gleich

vom ersten bekehren, den sie kennen lernt, einem munteren Burschen, der natürlich in seiner rauhen Schale den berühmten Kern enthält. Diese Handlung, durch einen ebenso heiteren Dialog belebt, schwingt sich im dritten Akt, der sehr niedlich in der Cajüte einer Jacht arrangiert ist, sogar zu einer Tendenz auf. Der Petruchio erklärt hier feierlich: „Worunter eure Frauen hier leiden, ist, daß sie den ganzen lieben langen Tag nichts anderes zu tun haben als herumzusitzen und ihren Gedanken nachzuhängen, und das ist gerade der richtige Weg, um auf falsche Gedanken zu kommen. Sie lernen die Welt nicht kennen. Arbeit, der einzige Sinn und Inhalt des ganzen Lebens, ist und bleibt ihnen ein Buch mit sieben Siegeln. Was ihnen nottut, ist, aus diesem Puppenhause, das ihr Zivilisation nennt, herauszukommen und ins Leben hineingestellt zu werden. Wenn ich dieses Mädchen oben auf dem Himalaya hätte, wollte ich ein Weib aus ihr machen, und was für ein ausgezeichnetes Weib!" Wogegen nur bescheiden einzuwenden wäre, daß das halt vielleicht doch ein bißchen weit ist, für bürgerliche Hochzeitsreisende, gleich bis zum Himalaya, oben. Nun muß man ihn aber gar erst hören, wie dann Miß Hobbs über die Frauen zu spotten wagt, „die zu nichts besserem taugen, als Mütter und Kinderwärterinnen zu werden". O, da gibt er ihr es ordentlich: „Zu nichts besserem taugen, als Männer und Frauen zu erzeugen und zu erziehen, die die Welt beherrschen? Halten Sie Romane

ſchreiben zum Vergnügen von Puppen, die auf Sophas ſich herumrekeln, oder Schwatzen und Streiten über den Zeitvertreib, den ſie „Kunſt“ nennen, halten Sie das für eine edlere Beſchäftigung als lebendige Seelen zu bilden und zu erziehen? Bitten Sie Gott auf Ihren Knien, Kind, daß Sie einmal eine von jenen edelſten und ſeltenen Frauen werden, eine Frau, die dazu taugt, Mutter zu ſein!“ Alſo auf, Mädchen im Parterre, gehe fort und erziehe lieber „Menſchen, die die Welt beherrſchen“, ſtatt dich hier bei ſolchem „Zeitvertreib herumzurekeln“; und ſo ſind alle Fragen gelöſt, und der brave alte Benedix freut ſich, weil er das ja alles ſchon vor fünfzig Jahren geſagt hat — wir kommen ihm nur eben jetzt erſt ſchön langſam allmählich nach. Das neue Käthchen, das eigentlich nach dem kindlicheren Weſen der Frau Retty verlangen würde, gab Frau Odilon, den Bändiger Herr Kramer keck, fröhlich, nur etwas unſicher im Text. Am beſten ſchien der dritte Akt zu gefallen; ſonſt war es bloß, was man einen freundlichen Erfolg nennt.

Alt-Heidelberg.

(Schauſpiel in fünf Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förſter, zum erſtenmale aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 25. Jänner 1902.)

Seltſam: da kegeln ſich die Autoren die Hälſe nach dem Außerordentlichen aus, das allein noch, heißt es, auf dieſes abgeſtumpfte Publikum wirken

kann, und plötzlich hat einer mit einem ganz einfachen, ſtillen, harmloſen Stück den größten Erfolg. Vor der Berliner Première meinte man von „Alt-Heidelberg“: reizend in der zwiſchen ruhigem Humor und einer leiſen Melancholie ſchwebenden Stimmung, die Geſtalten vortrefflich geſehen, die Handlung ſo fein und liebenswürdig ausgemalt, daß man kaum bemerkt, wie dünn ſie eigentlich iſt, alles durchaus ſympathiſch durch den treuherzigen und friſchen Ton, ein wahres Muſter redlicher und anſtändiger Arbeit, aber — aber ob das aufgeregte, abgeſpannte, ungeduldige Publikum mit ſeinen zappelnden Nerven, die immer nur nach dem Neueſten, nach dem Lauteſten begehren, wohl darauf eingehen wird? Und nun, kaum drei Monate ſpäter, zieht es über alle deutſchen Bühnen. Das iſt wirklich ein Glück, weil es den Autoren zeigt, daß man, auch ohne ein Kunſtreiter zu ſein und durch Reifen zu ſpringen, doch noch wirken kann. Es zeigt, daß ein ganz einfaches Thema genügt, wenn es nur eine allgemeine Empfindung der Nation berührt.

Dieſe Empfindung iſt hier die Sehnſucht nach der ſchönen Zeit der Jugend, in der beſonderen Form, wie ſie von einem gebildeten Deutſchen geſpürt wird. Wenn man einen gebildeten Deutſchen, der etwa vierzig Jahre alt iſt, fragt, welchen Teil ſeines Lebens er noch einmal erleben möchte, wird er, ohne ſich erſt viel zu beſinnen, ſogleich ſagen: die Semeſter, wo ich „aktiv“ war! Die Kindheit iſt uns ja durch die Schule verbittert worden; wir be-

halten von ihr nichts als eine böse Erinnerung an einige unerträglich hämische und scurrile Lehrer, die uns noch manchmal im Traum ängstigen, und an viele dumme, ganz unnötige Sachen, die wir dann, Gott sei Dank, so schnell als möglich vergessen haben. Der Schule gedenken wir nur mit Haß und, später, das Leben, das ernste Leben — nun, das hat wohl auch Keinem gehalten, was er sich versprach: Liebe, Arbeit, Ruhm — man denkt sich das alles doch viel schöner, als es dann wirklich ist, man wird doch eigentlich von allem enttäuscht. Man lernt es ja schließlich ertragen, aber es noch einmal erleben — wer möchte sich das wohl wünschen? Nein, ich meine, es hat jeder schon gerade genug. Aber dazwischen freilich, zwischen der Schule und dem Leben, da liegt eine Zeit, die keiner vergessen kann. Die ist viel schöner gewesen, als man sie sich erwartet hat, und wenn man jetzt manchmal an sie denkt, will man's selbst kaum mehr glauben, daß etwas im Leben so schön sein kann. Man hat die blaue Mütze getragen und das schwarz-rot-goldene Band. Mein Gott, das klingt ja fast komisch, daß einen das heute noch rühren kann; was ist denn da schließlich dabei? Aber die blaue Mütze und das schwarz-rot-goldene Band, da sind alle großen Gedanken und alle großen Gefühle darin gewesen, die uns die Männer unseres Volkes hinterlassen haben, der Glaube an das Recht des Deutschen, über die Welt zu herrschen, der Begriff einer besonderen deutschen Ehre und besonderen deutschen Pflicht, das deutsche Vertrauen auf den

Freund, Illuſionen freilich, ich weiß ſchon, die uns das höhniſche Leben bald entriſſen hat; wir ſind ja bald geſcheit geworden, aber es tut uns leid. Schöner war es, als wir noch töricht waren, und manchmal ſcheint es uns jetzt faſt, als hätten wir nur damals, im Taumel der Illuſionen, nur damals wirklich gelebt, mit der blauen Mütze und dem ſchwarz-rot-goldenen Bande.

Dieſe Empfindung, mit der wohl jeder gebildete Deutſche an ſeine Jugend denkt, drückt das Stück aus. Es ſtellt ſtudentiſches Treiben dar, aber nicht mit dem Ungeſtüm, wie es der raſch genießende, vorwärts ſtürmende Student ſpürt, ſondern leiſe gedämpft, faſt mit einer ſtillen Wehmut, wie es der „alte Herr" ſieht, der nach Jahren wieder einmal bei einem Kommers ſitzt und noch einmal die alten Weiſen hört und ſich erinnert. Man kennt das ſchöne Lied mit dem Refrain: „O jerum, jerum, jerum, o quae mutatio rerum!" Der Student ſingt es leichtſinnig, ja ſpöttiſch, aber dem „alten Herrn" rinnen dabei die Tränen in den grauen Bart.

Wo ſind ſie, die vom breiten Stein
Nicht wankten und nicht wichen
Und ohne Moos bei Scherz und Wein
Den Herrn der Erde glichen?
Sie zogen mit geſenktem Blick
In das Philiſterland zurück.
O jerum, jerum, jerum,
O quae mutatio rerum!

Um dieſe Grundſtimmung ganz herauszubringen, war es notwendig, zur Freiheit und Friſche des akademiſchen Lebens den ſtärkſten Kontraſt zu

finden. Die mutatio rerum mußte recht kläglich gezeigt werden. Der Student mußte später in einen Beruf geraten, der ihn jenes Glück besonders schmerzlich vermissen läßt. Da war es nun ein Einfall von wunderhübscher Ironie, dazu einen Beruf zu wählen, der den meisten Leuten gar nicht so schrecklich vorkommen wird: den fürstlichen Beruf des Regierens. Es wäre nahegelegen, aus einem fröhlich übermütigen Studenten einen armen Schreiber, einen vertrockneten Beamten werden zu lassen. Unser Autor ist so boshaft, ihn zum regierenden Fürsten von Sachsen-Karlsburg zu machen. Sein Erbprinz Karl Heinrich wird nach Heidelberg geschickt, ist hier jung, wie man eben jung ist, zecht, tollt und küßt die kleine Käthie, aber nach vier Monaten ist alles aus, sein Onkel stirbt, er muß nach Haus, er muß regieren, und wenn wir, im vierten Akt, zusehen, was an so einem kleinen Hofe regieren heißt, dann bekommen wir fast Lust, noch einen armen Schreiber zu beneiden. Darin liegt eine Ironie, die das Publikum wohl gar nicht bemerkt und die doch so menschlich echt und schön ist, daß sie Bewunderung verdient.

Ich finde überhaupt doch, daß das Stück eigentlich von der deutschen Presse nicht ganz gewürdigt worden ist. Man hat seine große Wirkung immer nur aus dem Thema erklärt und hat dabei übersehen, von welcher Distinktion seine Haltung ist. Distinktion oder Diskretion, man wird immer ein französisches Wort nehmen müssen: denn dieses grunddeutsche Stück ist in der Form ganz französisch. Schon in

der Ökonomie der ganzen Anordnung, aber auch in der Psychologie des kleinen Prinzen. Es tut einem wirklich wohl, einmal einen deutschen Autor zu finden, der nicht jeden Einfall gleich auspreßt, sondern die feine Kunst des Andeutens hat. Darin sind besonders der erste und der vierte Akt ganz wunderbar. Die Stimmung des kleinen Hofes, der kranke alte Fürst, der wie in einem Kerker lebt, der arme Prinz, der noch nie das sonnige Leben erblickt hat, die steifen Minister, die Diener, besonders der strenge Lutz, der überall die kühle, klare, verstandesgemäße Vornehmheit des Hoflebens aufrecht erhält", der dicke Erzieher des Prinzen, der „von den einfachsten Regeln des wirklich vornehmen Tons keinen Begriff hat", wie hübsch ist dies alles mit leisen Strichen nur so hingetupft! Und dann der Prinz: da ist doch zum ersten Male versucht, einer fürstlichen Natur wirklich beizukommen. Die deutschen Autoren haben sonst für Fürsten entweder den dummen Respekt oder die böse Neugierde von Bedienten. Hier wird ein Mensch menschlich angesehen; und dabei kommt merkwürdig stark heraus, was jedem aufgefallen ist, der sich einmal einen kleinen Regierenden in der Nähe angeschaut hat: die Unpersönlichkeit, mit der sich diese Klasse von Menschen jedem starken Eindrucke überläßt. Sie scheinen gar keinen eigenen Willen, keine Natur zu haben, sie sind reine Impressionisten, die immer nur von außen bestimmt werden, sie nehmen jede Stimmung an und gehen in ihr auf. Das Feste, auf dem jeder von uns ruht,

die angeſtammte Art des Volkes, die ihm eingeboren iſt, fehlt ihnen eben. Sie haben einen deutſchen Vater, eine engliſche Mutter, einen ruſſiſchen Onkel, ſie ſind in drei Sprachen erzogen, ſie können alles ſein, alles wirkt auf ſie, nichts bleibt. Déracinés hat Barrès ſolche Menſchen genannt. Ihre Art iſt hier an dem kleinen Prinzen, der erſt nur ein armes ſehnſüchtiges Kind iſt, plötzlich zum tollen Studenten wird und ſich ebenſo plötzlich in den ſtrengen Gebieter verwandelt, der, menſchenſcheu, im Wagen zurückgelehnt, kaum die Grüße ſeiner Untertanen noch erwidert, ganz gelaſſen und behutſam gezeigt, mit einer Feinheit der Empfindung, die in deutſchen Theaterſtücken nicht häufig iſt.

Für den kleinen Prinzen iſt Herr Kramer ſchon etwas beleibt, es fehlt ihm auch das argloſe Weſen der erſten Jugend; dafür hat er in den beiden letzten Akten eine verblüffend echte Haltung. Die Stelle des dicken Erziehers, die den breitbehaglichen Ton des Herrn Kutſchera verlangen würde, gibt Herr Eppens in ſeiner trockenen Weiſe. Die Figur des ſteifen Lutz bringt der immer liebenswürdigbewegliche Herr Tewele gar nicht, aber er iſt zum Schreien komiſch. Entzückend ſpielt Frau Retty die Käthie, vortrefflich die Herren Kutſchera, Geiſendörfer und Preu ihre Epiſoden. Der zweite und der fünfte Akt ſind muſterhaft inſzeniert.

* * *

9. Februar 1902.

„Das grobe Hemd“ iſt vielleicht unter allen Stücken von Karlweis das beſte, das reifſte. Seine Satire iſt ſpäter, zum Beiſpiel im „Onkel Toni“, noch kühner geworden; und im „Lieben Ich“ hat er verſucht, über unſere Fragen hinaus ins Menſchliche vorzudringen. Aber niemals hat ſich ſeine herzliche Art, ſcherzend zu belehren, mehr neckend als ſpottend, und ſeine ungemeine Kunſt, in der behaglichen Form des alten Theaterſtückes die neuen Typen unſerer Zeit zu zeigen, reiner und ſchöner ausgedrückt als in dieſer heiteren Bekehrung des reichen jungen Herrn, der ſozialiſtiſch tut. Man weiß gar nicht, was man hier mehr bewundern ſoll: den Mut, mit dem unſere Verlogenheit angepackt und zerzauſt wird, oder den Geſchmack, der doch alles immer ganz unpathetiſch, ohne ein großes Wort, beinahe familiär geſchehen läßt. Das Stück verdient wohl, im Repertoire erhalten zu werden, weil es nicht viele gibt, welche die gute Tradition mit dem neuen Ton unſerer Zeit ſo künſtleriſch ausgleichen. Dazu kommt, daß es im Volkstheater vortrefflich geſpielt wird. Der Schöllhofer des Herrn Tyrolt kann ſich ſogar neben ſeinem berühmten Schalanter behaupten; mit kleinen Worten werden hier die größten Wirkungen erreicht und alle Nuancen ſchließen ſich zu einer wunderbar einfachen und feſten Geſtalt zuſammen. In ſeiner ſchlichten und redlichen Weiſe ſteht Herr Martinelli daneben, und Frau Retty, Frau Glöckner, Frau Mar-

tinelli, Herr Amon und Herr Weiß fügen sich mit Takt angenehm ein. Den jungen Schöllhofer, den einst Herr Giampietro gab, spielt jetzt Herr Kramer mit entzückender Feinheit und Laune.

5. April 1902.

Björnson gehört zu den Autoren, die hauptsächlich durch ihre Gesinnung wirken. Er will der Menschheit dienen, will immer bessern und bekehren, Fragen lösen, Wege weisen, will raten und helfen. Er glaubt an das Recht der Menschen auf das Glück und läßt nicht ab, die frohe Botschaft der Liebe zu verkünden. Solche treibende Naturen können der Entwicklung sehr nützen, wenn es ihrem unruhigen Wesen auch meistens an Klarheit fehlt und selten gewährt wird, ein vollkommenes Werk von sich abzulösen. Dazu gehört ja Ruhe, Besinnung, Geschlossenheit. Ihnen aber ist wichtiger, anzustiften und aufzuregen, und dies befriedigt sie so, daß sie die darstellende Kraft gar nicht vermissen, die ihnen versagt ist. Sie brauchen sie auch für ihre mehr sibyllinische Wirkung nicht und wir sollen sie nicht von ihnen fordern. Freuen wir uns ihres kindlichen Zutrauens zu sich selbst, ihrer tätigen Hoffnung, ihrer schönen Lust an Bewegung und Arbeit! Nur dürfen wir freilich dabei die Grenzen nicht vergessen, die solchen Schwärmern der Beredsamkeit gezogen sind, und dürfen darum nicht gleich, wie es vermessen geschehen ist, Björnson, den Redner,

neben Ibsen, den Bildner, stellen. Eher wäre, wenn schon durchaus verglichen werden soll, an unseren alten Gutzkow zu erinnern, der auch die Bühne als eine „politische Anstalt" behandelt hat. Was er in seinem „Urbild des Tartuffe" den Molière sagen läßt: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", könnte man als Motto über den ganzen Björnson setzen, und was er in den „Rittern vom Geiste" und im „Zauberer von Rom" gesucht hat: das Vielfältige der Welt, die Fülle ihrer Figuren, das „Nebeneinander" von tausend Erscheinungen durch ein paar Zeitgedanken zu beherrschen, schwebt wohl auch Björnson vor. Auch er greift nach dem Größten, auch in ihm gärt und drängt eine ganze Zeit, auch ihn verlockt es, alle Pole des Daseins zu berühren; nur kann auch er es doch freilich niemals gestalten. Und mit einer stillen Wehmut mag er die Worte geschrieben haben: „Über unsere Kraft". Alle Menschen, die er hier zeigt, sind wie er: unruhig Wollende, Sehnsüchtige nach einer besseren und stärkeren Zeit, Rastlose, die durch das Leben irren wie durch einen dunklen Wald und ihre Angst mit lauten Worten betäuben möchten. In diesem bewegten Schauspiele kommen nur zwei glückliche Wesen vor: der Pfarrer Sang, der eigentlich ein Betrüger, freilich ein unschuldiger, und seine Frau, die eine Betrogene ist, durch ihn um ihre Ruhe, um ihre Kinder, um ihr Leben betrogen. Der Pfarrer Sang glaubt an seine Macht, Wunder zu wirken, der Natur

des Menſchen zu gebieten, Kranke geſund zu beten. Wem er die Hand auflegt, der ſteht auf und wandelt. Dies tut er durch die Kraft ſeines gläubigen Gebetes, das ſo ſtark iſt, daß ſelbſt die Lawine, die toſend vom Berge ſtürzt, die kleine Kirche ſchont, in welcher der Fromme kniet. Aber nun will er das höchſte Wunder verrichten, indem er ſeine gelähmte Frau „mit einer Gebetskette umwinden“ wird, ſo gewaltig, daß ſie ſich aufrichten und wieder gehen kann. Es ſcheint zu gelingen: wie an einer unſichtbaren Hand erhebt ſie ſich und, zur Kirche ſtarrend, wo der heilige Mann unermüdlich ſingt, während rings im Gehölz andächtiges Volk kniet, wandelt ſie, wandelt langſam dem Gatten zu, ſtreckt die Arme nach ihm aus. Aber ſiehe, da ſie ihn erreicht hat, wankt ſie, ſinkt und iſt erloſchen. Sang ſieht verwundert auf, da er ſie entgleiten fühlt und „in kindlichem Tone“ ſagt er: „Aber das war ja nicht die Abſicht —? Aber das war ja nicht die Abſicht —? Oder —? — — Oder — —?“ Und er greift nach ſeinem Herzen und ſtürzt tot zuſammen. Beklommen ſtehen der Biſchof und die Geiſtlichen dabei: brave ängſtliche Leute, die es ſich nicht zu deuten wiſſen, an das Wunder glauben möchten und doch zu klein und im Verſtande befangen ſind. Und beklommen fragen wir uns ſelbſt, muß ſich das Publikum fragen: Was war eigentlich die Abſicht, woran ſollen wir uns halten, was empfinden? Man mag das Wunder leugnen oder mag es, wie Görres in ſeiner „Chriſtlichen Myſtik“ auf

die größte Art getan hat, innerlich erfühlen können. Aber es als ein Requisit zum theatralischen Knall verwenden, wie die Lawine, den Gesang, die Glocken? Oder was will der Autor? Aber vielleicht werden wir es im zweiten Teil erfahren. — Außerordentlich gibt die Sandrock die Kranke, außerordentlich selbst für sie, die uns doch gewöhnt hat, immer das Höchste von ihr zu erwarten. Fast ohne einen lauten Ton, bloß durch die wunderbare Kraft ihres Blickes und die Unruhe ihrer schmerzlichen Lippen weiß sie die innigste Rührung mitzuteilen. Sie spielt Björnson beinahe zum Ibsen hinauf. Vortrefflich sind auch Herr Kutschera als gequälter Zweifler Bratt, Frau Retty als Sangs Tochter Rahel und Herr Brandt in einer Episode. Leider kommt Herr Eppens mit seinem trockenen und leeren Ton dem magischen Sang nicht bei; das Leuchten der Gestalt fehlt ganz. Das Publikum nahm den ersten Akt mit Respekt, aber recht gelangweilt auf, und wurde erst im Lärm der Lawine lebendig; in den Anfängen des zweiten Aktes sank die Stimmung wieder sehr, um sich am Ende beim Klang der Glocken und der Stimmen mächtig zu erheben.

6. April 1902.

Im zweiten Teil von „Über unsere Kraft" geht Elias, der Sohn jenes Pfarrers Sang, an seinem Glauben zugrunde, wie im ersten der Vater. Sein Glaube ist, die Menschheit brauche, um frei

und gerecht zu werden, das Beispiel einer großen, gewaltsam verwegenen, „über die Grenzen des Lebens hinausspringenden" Tat. „Willst du, daß etwas weiter lebt, so stirb dafür! Das Christentum empfing sein Leben vom Kreuze. Das Vaterland von den Gefallenen. Keine Erneuerung, außer durch den Tod... Am stärksten sind doch stets die, die das Neue wollen! Das ewige Feuer, der Sprengstoff! Der ist in den Bahnbrechern. Auf die kommt es an. Je mutiger die Bahnbrecher, um so größer die Nachfolger... Einen anderen Weg gibt es nicht! Und weshalb nicht? Weil man niemand glaubt, als dem, der sich in den Tod wagt. Darüber hinaus, hinaus, dann glauben sie!" Er hat sein ganzes Vermögen für die Armen, für die Arbeiter hingegeben und er sieht keine Wirkung. Was hilft es, ins Volk zu gehen, eine „Bewegung" zu schaffen, zu reden und zu schüren? Die Mächtigen, „gerade die, die bekehrt werden sollen", kehren sich nicht daran. „Sie überlassen das der Polizei." Es gilt, eine Tat zu verrichten, die man „über die ganze Welt hin vernimmt, so daß selbst die Schwerhörigsten sie vernehmen", wie entsetzlich sie auch sein mag: denn „es kann nichts Entsetzlicheres kommen, als das Bestehende". In dieser „Religion des Martyriums" ist er sich zu opfern entschlossen. Als Diener verkleidet, bringt er in das Schloß ein, auf welchem sich eben die Fabrikanten gegen die Arbeiter beraten, die Minen sind gelegt, die Lunte brennt, ein ungeheurer Krach, alles flammt auf, stürzt, versinkt. Und

beklommen fragen wir uns wieder, wie gestern: Was ist die Absicht, was sollen wir empfinden, was will der Autor? Hat er uns dort den Bankerott des Glaubens, hier den aller menschlichen Ordnung zeigen wollen? Sollen wir uns am Ende aller Hoffnungen, jeden Ausweg verrammelt, jeden Trost vernichtet fühlen? Aber es folgt ja noch ein vierter Akt, der freilich eigentlich gar nicht zur Handlung gehört, sondern nur eine lange Rede ist. Rahel, des Elias sanfte Schwester, sagt hier: „Ich hasse diese Rechenexempel im großen. Sie springen über das Menschliche hinweg, obwohl allein darin Erlösung ist. Ich empfinde Entsetzen vor dem Unmenschlichen. Ist es denn nicht auch entsetzlich? Elias hat mit mir gelitten, was man zu leiden vermag infolge der Unmenschlichkeit des Wunders. Und dann strauchelt er über die Unmenschlichkeit der Theorien — — — Jetzt ahne ich, wie es zugegangen ist. Es reicht nicht aus, wenn ich sage, daß jemand sein Verlangen, sich zu opfern, mißbraucht hat. Das erklärt es noch nicht, daß er dies wählte! Nein, es ist noch mehr hinzugekommen. Man hat sich seinen Kultus alles dessen, was von übernatürlicher Größe war, zunutze gemacht! Er glich dem Vater; sie hatten eine kindliche Schwärmerei dafür. Das, wonach sonst die Müßiggänger gelüstet, war für ihn Religion. Er sah keine Erlösung darin, Frieden und Licht für die Arbeit von Millionen zu schaffen. Er erblickte sie nur in den großen Charakteren, in den gewaltigen Willens-

äußerungen, in den ungeheueren Ereigniſſen. Deswegen gab er ſein bedeutendes Vermögen auf einmal hin — und ſtarb Simſons Tod! Er tat es in tiefem Schweigen, unſichtbar. So erſchien es ihm am größten. Ja, man hat ſeine Phantaſie mit dem erfüllt, was größer war als das Größte! Und hat ſie dadurch bis ins Unendliche hinaufgeſchraubt. Hier iſt kein Grenzenübergang nötig. Wie bei den Religionsdogmen. Irgend jemand muß erkannt haben, wie leicht das Verlangen nach dem Übermenſchlichen irrezuleiten iſt. Und muß es dann benützt haben. Iſt es nicht gleichſam, als gäbe man einem Kinde ein Raſiermeſſer in die Hand und ſagte ihm, du mußt es in den Mund ſtecken?... Sagen Sie mir aber, wenn die Güte mit Dynamit um ſich wirft, was iſt dann gut und was iſt dann ſchlecht? Das Größte bei der Güte iſt, daß ſie ſich ſchöpferiſch bezeugt. Sie ſpendet von ihrem Eigenen, ſo daß Freude, gar Überfluß in dem Willen anderer entſteht. Wenn ſie aber tötet?" Wie ſollen wir das eigentlich verſtehen? Will es eine Warnung ſein, eine Warnung vor jeder außerordentlichen Tat, vor „großen Charakteren, gewaltigen Willensäußerungen, ungeheueren Ereigniſſen", vor jeder Kühnheit und jeder Sehnſucht? Und hätten alſo vielleicht die Geiſtlichen aus dem erſten Teil recht, die dort ſo fein verſpottet wurden, hätten die braven, ängſtlichen Leute recht, die am Stoffe kleben, die nicht ſchwärmen wollen „wie Nachteulen", die in jedem Verlangen nach Größe nur „einen Auswuchs, eine

Unordnung, eine Krankheit, einen Atavismus, einen Auswurf" ſehen? Und ſo wäre die Lawine geſtürzt und die Burg wäre geſprengt, nur um uns zu raten, Philiſter zu ſein? Und als demütige Philiſter zu warten, bis man einſt, wie der junge Credo verkündet, „Kleider aus Blättern und Gras machen und Seide ohne Seidenraupen, Wolle ohne Schafe herſtellen kann, bis die Häuſer zwanzigmal ſo billig erbaut und ohne alle Koſten erwärmt werden können, bis wir herausgebracht haben, wie man Felsmaſſen faſt ebenſo billig durchbohren kann, wie Erde, und bis wir Schienen aus billigerem Material als Eiſen beſitzen und bis wir das Eiſen leichter gewinnen können als jetzt, und bis wir eine Treibkraft haben, die faſt nichts koſtet, und bis wir ebenſo gut in der Luft ſegeln können wie auf dem Meere?" Und es wäre ſo nur die Ermahnung eines müden Greiſes an die Jugend, doch nicht gleich ungeduldig zu werden, nicht zu ſtürmen, ſondern ſtill zu harren, bis —? Ja, bis ſchließlich doch das Wunder geſchieht, an das er nicht mehr glauben und auf das er doch nicht verzichten kann.

13. April 1902.

Frau Antonie Baumberg iſt uns vom Jubiläumstheater her als ein tüchtiger Autor bekannt, der es verſteht, den Verhältniſſen unſeres täglichen Lebens theatraliſche Wirkungen abzuſehen. Ihre Mittel ſind nicht immer die feinſten, bei den Motiven

hält sie sich nicht lange auf, gewaltsame Wendungen verschmäht sie nicht, aber sie hat einen guten Blick für die Eigenheiten der Leute, führt ihre Handlungen fest und sicher aus, und so weiß sie den Sinn des Publikums immer zu treffen. „Max Wiebrecht" ist ein „großer" Schauspieler, der nun natürlich meint, daß sich die Welt um ihn drehe. Er fühlt sich verkannt, er schmäht den Direktor, verachtet die Kollegen, ist unausstehlich. Er will selbst ein Theater gründen, um endlich einmal zu zeigen, wer er ist und was er kann. Es mißlingt ihm, er gibt klein bei und wird so kriechend und feig, als er eben noch frech und aufgeblasen war. Der Dünkel, die Verlogenheit, die Leere der Cabotins sind mit doch recht gutmütigem Spotte dargestellt. „Nur aus Trutz": Zwei quälen sich, weil sie sich lieben. Das ist wohl nicht ganz neu, hat aber einen angenehmen österreichischen Ton, herb und doch warm, einen Schratt-Ton, könnte man sagen. „Der Nachtwächter von Schlurn" ist von Frau Baumberg und Frau v. Berlepsch, nach einer Erzählung im „Bergvolk" der Frau v. Berlepsch. Wieder „nur aus Trutz", um sich an ihrem ungetreuen Verführer zu rächen, hat eine Bauerndirne ihm, während eben seine Hochzeit mit einer anderen ist, die Scheune angezündet. Sie kommt ins Zuchthaus. Wieder frei, zieht sie in die Fremde fort und weiß hier die Liebe eines alten, wunderlichen Nachtwächters klug zu gewinnen. Er nimmt sie zur Frau, jener Geliebte, der sie nicht vergessen

kann, kehrt wieder, der Alte erfährt, was ſie ihm verſchwiegen, ſtürzt in Scham, Wut und Eiferſucht auf ſie zu und erſticht ſie. Durch manchen hübſchen Zug in der Zeichnung wird man mit der überſtürzten Handlung verſöhnt, die doch eigentlich wohl zu ſchwer für die ſchwachen Schultern dieſer Geſtalten iſt. — Den Wiebrecht gab Herr Thaller ſehr amuſant, Frau Glöckner hielt ihre drei Rollen geſchickt auseinander. Frau Baumberg konnte, lebhaft gerufen, wiederholt erſcheinen.

Antonie Baumberg.

(Geſtorben am 15. April 1902.)

Wenn ein Schuß fällt, fahren wir ängſtlich auf, und im erſten Schrecken nimmt, was wir längſt wiſſen, weil wir es täglich um uns ſehen, ohne es freilich zu beachten, einen tiefen Ernſt und faſt den Sinn einer Warnung an. Die arme Frau, die uns ſo traurig verlaſſen hat, hat nichts erlitten, was nicht jeder von uns auf ſeine Art erfährt, weil es nun einmal ſozuſagen „zum Metier“ gehört. Sie iſt nur empfindlicher und ſchwächer geweſen. Es iſt für alle dasſelbe Spiel vermeſſener Hoffnungen und triſter Enttäuſchungen, bis zum großen Ekel. Dem einen iſt von den Göttern gegeben, es abzuſchütteln und zu lachen; der andere ſchüttelt dann lieber gleich das Leben ſelbſt ab, das ihm unerträglich wird, wenn er ſich mit keiner Hoffnung mehr betören kann.

Ich habe Frau Baumberg vor etwa fünf Jahren kennen gelernt. Sie kam damals mit einem Libretto zu mir, für das ich einen Musiker und einen Direktor interessieren sollte. Sie machte den Eindruck einer stillen, tüchtigen und entschlossenen Natur, die durch die Entschiedenheit ihrer Absichten für sich einnahm. Sie erzählte mir nicht über ihr Talent vor, sondern sie wollte sich beim Theater eine Existenz durch ehrliche Arbeit schaffen. Es zeigte sich im Gespräche, daß sie manches erlebt, die Menschen klug beobachtet und sich wohl auch die Kenntnisse angeeignet hatte, die notwendig sind, um ein Theaterstück auf eine wirksame Art auszuführen. Ihre ganze Art, sich bescheiden und ohne Illusionen zu geben, war sehr angenehm. Sie wußte, daß es kein Vergnügen ist, mit Direktoren, Schauspielern und dem Publikum zu tun zu haben. Sie wußte, daß es dabei viel weniger auf die Begabung als auf manche Zufälle ankommt, auf das Glück, wie man zu sagen pflegt. Sie wußte, daß es zu unserem Metier gehört, wie ein Knecht zu arbeiten und sich wie ein Lakai zu betragen. Aber das focht sie nicht an, sie wollte es wagen. Und ich hatte sie nur vor einer einzigen Illusion zu warnen: sie schien zu glauben, mit einem Erfolge sei alles entschieden. Ich wendete ihr ein, daß es überhaupt keinen Erfolg gibt, der einen freuen könnte, weil jeder mit Neid, Verleumdung, Eifersucht so bedeckt ist, daß man sich entsetzt. Das konnte sie sich nicht denken. Und sie hatte auch wohl den Wahn der Leute, ein

wirklicher Erfolg beim Theater genüge, um für das ganze Leben versorgt zu sein.

Sie rang sich durch. Ihre „Liebesheirat" und „Das Kind" gefielen sehr. Das Publikum spürt eben doch aus den Werken die Energie und den Ernst heraus, mit welchen ein Autor um seinen Stoff gerungen hat. Ein ironisches Wesen stößt es ab, einer gewissen Treuherzigkeit ist es viel nachzusehen bereit. Auch war ihm die sittliche Absicht dieser Stücke offenbar sympathisch. Frau Baumberg hatte nämlich weniger vor, irgend etwas darzustellen, als zu wirken, Mißstände aufzudecken und so zu helfen. Dafür ist ein Brief charakteristisch, den sie mir nach dem „Kinde" schrieb; er zeigt auch, mit welchen Aufregungen sie ihre Erfolge zu bezahlen hatte. Er lautet, vom 23. November 1900 datiert: „Sehr geehrter Herr! Nach meiner Première am Mittwoch spannten meine, bis aufs Äußerste erregten Nerven ganz plötzlich aus. Ich brach zusammen, wie ein Rennpferd, nachdem es die Richtertribüne passiert hat. Ich mußte nach Hause gebracht werden, liege noch heute zu Bette, und mein Arzt sagt: Nervenchoc — gut, nennen wir es so. Nachdem Ohnmachten, Heulerei, Kopfkrämpfe 2c. überstanden sind, fühle ich mich ganz behaglich in meinem stillen Zimmer, in dem alle auf den Zehen herumschleichen. Ich benütze rasch einen Moment des Alleinseins, um Ihnen einige Zeilen des innigsten Dankes für Ihre, mich hoch ehrende Kritik zu senden. Ich drücke Ihnen im

Geiſte herzlich und warm die Hand. Sie haben mir die „Art“, den gegebenen Stoff zu bearbeiten, nicht übel genommen, weil Sie feinfühlig empfanden, daß ich auf die „Menge“ wirken wollte, um der guten Sache willen. Wenn es mir mit dem Stück gelingt, nur ein einziges hilfloſes Kind in gute Hände zu bringen, dann hat es ſeine Schuldigkeit getan. Vielleicht bewirkt es mehr — dann fühle ich mich belohnt und beglückt. Ich war mir voll bewußt, daß ich nach dem erſten Akt eine gefährliche Form wähle; doch geſtützt auf meine Liebesheirat und Familie Vollmann — wagte ich ſie, als Mittel zum Zweck, und bin nun ganz überglücklich, mich nicht mißverſtanden zu ſehen.“

Es iſt ungefähr ein Jahr her, da kam ſie wieder zu mir, um mir ein Volksſtück „Franciſca“ zu bringen. Damals ſprachen wir lange. Sie erinnerte ſich, wie ſie das erſte Mal bei mir geweſen war; ich hätte ſie behandelt, wie Karl Moor den Koſinsky, dem er den Galgen zeigt. Ich gratulierte ihr zu ihren Erfolgen. Aber ſie klagte ſehr; es ſei noch immer nicht der „rechte“ Erfolg. Ich meinte: „Mit Stücken muß man es wie mit Promeſſen machen. Warum ſoll man ſich nicht eine Promeſſe kaufen? Die fünf Gulden ſind ſchließlich zu entbehren, und man macht ſich die angenehmſten Gedanken, ſieht ſich reich, frei und lacht ſich ſelber aus, wenn es zuletzt eine Niete war. Nur würde ich nicht, wie viele tun, meine letzten fünf Gulden auf eine Promeſſe ſetzen.“ Sie wurde faſt heftig, als ich ſo

ſprach; ſie begreife nicht, wie man mit einem ſo gleichgültigen Sinn überhaupt arbeiten könne. Ich antwortete, gar nicht gleichgültig gegen meine Arbeiten zu ſein, ſondern nur gegen ihren Erfolg, der ja für ihren Wert nichts beweiſe. Man müſſe lernen, beim Arbeiten jeden Gedanken an die Wirkung auszuſchalten. Oder noch beſſer: man müſſe ſich immer die ſchlimmſte Wirkung vorſtellen, und nur dann arbeiten, wenn die Freude an der Arbeit ſelbſt ſo groß, daß man dafür gern bereit ſei, jeden Hohn und jede Niedertracht hinzunehmen. Sie hat es nicht glauben wollen. Das war unſer letztes Geſpräch.

Ich ſah ſie noch Samſtag auf der Bühne erſcheinen, ſchwarz gekleidet, bleich, in jener ſtarren und ſteifen Haltung, die ihr leidenſchaftliches Gemüt verbarg. Sonntag berichteten die Zeitungen von ihrem Erfolge, aber abends waren nicht ſo viele Leute im Theater, als man zur zweiten Vorſtellung wünſcht. Das Stück wurde Montag abgeſetzt, Dienstag hat ſie ſich erſchoſſen.

11. Juni 1902.

Zuerſt „Pflicht", von Robert Well, ein unklarer Akt, der im Stil der alten Wiener Poſſe beginnt, dann auf einmal zu franzöſeln anfängt und ſich zu einer Theſe zu wenden ſcheint, um knapp vor Schluß durch eine ſicher und gut geführte

Szene zwiſchen Mann und Frau zu überraſchen, die nur doch nicht mehr wirken kann, weil ihr alle Vorbereitungen und Vorausſetzungen fehlen. Die Idee iſt wohl, daß ſich, wer es mit der äußeren Pflicht zu genau nimmt, manchmal an ſeinem inneren Leben verſündigt. Aber ſie ſcheint dem Autor erſt ganz zuletzt eingefallen zu ſein, etwas zu ſpät. Dann „Der Hochzeitstag", von Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schaup, ein wirklich luſtiger Schwank, über den ſehr viel gelacht wurde. Ein Anwalt, Spezialiſt für prompte und ſchmerzloſe Scheidungen, gerät in Verdacht, ſeine Frau und einen alten Freund zu betrügen, während er ſelbſt wieder ſeine Frau von ſeinem Referendar verführt glaubt, natürlich ohne allen Grund, alles in Ehren, wie wir ſogleich mit Recht vermutet haben, denn es ſpielt in Dresden. Die Figuren drehen ſich munter herum, die Handlung, von manchem Einfall belebt, ſtockt niemals, und bevor man ſich noch recht beſinnen kann, ſind ſchon alle tollen Verwicklungen wieder gelöſt. In der Saiſon und mit Tyrolt gegeben, in der Epiſode des geſchwätzigen Sachſen, für den die komiſche Kraft des Herrn Retty leider nicht reicht, hätte es vielleicht ein Schlager werden können. Es wird übrigens ſonſt mit angenehmer Eile ſehr leicht und liebenswürdig geſpielt, beſonders von den Damen Brenneis, Schuſter und Wallentin, Herrn Brandt und Herrn Kramer.

18. Juni 1902.

Zuerſt: „Drei“, Drama in drei Aufzügen von Max Dreyer. Das Stück iſt 1893 geſchrieben. Damals kehrten ſich die jungen Leute noch nicht an den Geſchmack des Publikums, es war ihnen gleich, ob ſie wirkten und gefielen oder nicht, ſie wollten nur zeigen, wie ſie das Leben ſahen. Die Kunſt ſollte erneuert werden, und was irgend einer Konzeſſion an die alten Gewohnheiten verdächtig war, verachteten ſie. Keine „ſpannende Handlung“ mehr, keine Vorbereitungen, keine Abgänge, keine großen Szenen, keine Schlüſſe, ſondern das Leben, mit der Wurzel ausgegraben, nur das Leben, wie es iſt. Und auch keine „fertigen Charaktere“ mehr, ein für allemal ausgeprägt, unbeweglich und ſtarr, ſondern biegſame Menſchen, wie wir ſind, durch jeden Zufall veränderlich, dem Geſetze der Verwandlung ausgeſetzt. Wir hatten Taine und Zola geleſen und hatten an uns erlebt, daß niemand ſicher iſt, ſich zu behaupten. Wir glaubten nicht, daß es Zornige, Verliebte oder Geizige gibt, die nun ihr Leben damit verbringen, immer zornig oder verliebt oder geizig zu ſein, ſondern waren eher zu vermuten bereit, daß in jedem alles ſteckt, Güte und Tücke, Leidenſchaft und Ruhe, Glück und Unglück, und daß es nur der Zufall iſt, der es reifen oder erſticken läßt. So ſind die drei Menſchen in dieſem Stück: Suſanne, eine tüchtige, kluge und heitere Frau, nur mit einer leiſen Neigung, zu träumen und ſich zu ſehnen und den fliegenden Wolken nach-

zuſchauen; Carl, ihr Mann, ein Gelehrter, der „Wallungsmenſch“ jener Generation, leicht von Launen verführt, in welchen er dann ſich und die anderen quält, ein „Schattenfänger“, der von ſeiner Einbildung gepeinigt wird (man ſpürt den Johannes Bockerath und denkt an die Jünglinge bei Bourget), und Hans, ein Architekt, ſein Freund, den ſie zu ſich genommen und ſozuſagen „adoptiert“ haben, weil er in ſeinem friſchen und gleichen Weſen ſo „beruhigend“ auf ſie wirkt. Sie leben ganz unbefangen zuſammen. Suſanne und Carl lieben ſich, Hans hat ſie gern, es iſt das klarſte und ruhigſte Verhältnis, das ganz feſt und ſicher zu ſein ſcheint. Aber es begibt ſich nun, daß ein alter Freund ins Haus kommt, dem Karl einſt die Frau verführt hat. Der brave Menſch hat nichts bemerkt, es iſt auch längſt aus. Zufällig erinnert er ſich nun, da er von Hans hört, an jene alte Zeit und meint, es ſei hier jetzt ganz ebenſo, „wie es damals bei uns war“. Da fährt Karl auf, er kann ſich kaum beherrſchen. Der Freund verſteht ihn nicht und geht. Und alle Unſchuld zwiſchen den drei Menſchen iſt nun zerſtört. Karl hat Verdacht. Er fängt zu ſpionieren an, er wird mißtrauiſch, er legt alles falſch aus. Und endlich, unfähig, dieſe Qual der Zweifel länger zu ertragen, bricht er gegen Suſanne los: „Du haſt für ſo vieles Intereſſe, was ihn angeht — was ihn beſchäftigt — ſo viel Anknüpfungspunkte finden ſich zwiſchen euch — ſo viel Gedanken tauſcht ihr miteinander aus — ich kann

es nicht sehen! Ich will alles, was du hast und bist, für mich haben! Alle Gedanken und Empfindungen meines Weibes sollen mir gehören! Keinem anderen soll etwas davon zufallen, wer es auch sei! Und ihr beide — ich sah ja, wie eure Interessengemeinschaft wuchs — und seh', wie sie noch immer wächst — ich hab' sogar erlebt — nicht einmal, nein, verschiedene Male — wie ihr gegen mich übereinstimmtet — und das — ich kann das einfach nicht ertragen!... Ich kann nicht ertragen, daß du mit einem anderen 'was gemeinschaftlich hast — und ich will es auch nicht ertragen!... Mir sind die Augen aufgegangen. Meine Lebensanschauung hatte sich einlullen lassen. Das war ja ganz hübsch, diese — diese rosige Vertrauensseligkeit. Aber jetzt ist es eben aus damit. Der Mensch bleibt, der er war, und ich bleib' ich. Und jetzt seh' ich die Welt wieder, wie sie ist — wie ich sie einst gesehen hab'. Und jetzt weiß ich, daß Vertrauen nichts ist als Dummheit! Ja, Dummheit ist es! Und Freundschaft — reine Freundschaft, wo gibt's die? Zwischen Mann und Weib sicherlich nicht. Du magst ein noch so überraschtes Gesicht machen — ich glaub' nicht dran. Immer ist das Herz dabei beteiligt, das Blut, die Sinne! Und ich will nicht — ich will nicht, daß mein Weib der Gegenstand begehrlicher Regungen wird!" Er wird das nicht mehr dulden, Hans muß fort. Susanne erschrickt, sie begreift das gar nicht, sie ist empört, weil sie sich doch unschuldig weiß, und nun beginnt es in ihr zu drängen und zu

gären, ſie ſieht jetzt auf einmal Hans mit ganz anderen Augen an und ſie vergleicht die beiden, den Mann und den Freund — „und immer mehr, je mehr du mich beobachteteſt, mich umlauerteſt und gefangen hieltſt! Vielleicht wär' es nicht ſo weit gekommen, hätt' ich geſehen, daß es für dich noch etwas anderes gab als deine Schwäche —, hätteſt du gearbeitet — hätteſt du nicht dein ganzes Streben mit einem Mal abgetan und ſo untätig dageſeſſen — auf der Lauer. Und dann — dann wieder deine Weichheit und deine Zerknirſchung! Karl, ich will dich nicht täuſchen, und darum bin ich offen gegen dich — ganz offen: meine Achtung vor dir ſank immer mehr. Und da ſuchten meine Blicke ihn, und meine Gedanken klammerten ſich an ihn, und es wuchs meine Freude an ſeiner Klarheit und Offenheit, an ſeiner Geſundheit, die nichts vom Zweifel weiß, an ſeiner Arbeit und ſeiner Friſche, an ſeiner ganzen Männlichkeit. Und ich finde in ſeinen Zügen, was ich in ſeinem Geiſt gefunden habe — der Blick ſeiner klaren Augen erfriſcht mich, ſeine Haltung tut mir wohl, und ich hab' ſeine Stimme ſo gern". Sie kann mit Karl nicht mehr leben, ſie verläßt ihn. Er ſchreit auf: „Aber Suſanne, ich liebe dich! Ich liebe dich ja! Ohne dich bin ich ein Nichts! Ich kann das Leben ohne dich nicht ertragen! Ich weiß nicht, was aus mir wird, wenn du gehſt!" Aber ſie iſt unerbittlich: „Beſſer wird's, als wenn wir zuſammenblieben. Du haſt ja deine Arbeit. Und nun leb' wohl, Karl!" Und ſie reicht ihm die Hand

und geht. Dann: „Die Medaille", ein Akt von Ludwig Thoma, den man aus seinen verwegenen Scherzen im Simplizissimus kennt. Eine sehr lustige Satire auf nos bons villageois, die im Tone manchmal etwas an die „Bürgermeisterwahl" erinnert, ohne freilich ihre wunderbare Freiheit und Frische zu erreichen. Die Figuren sind in der Art Vallottons gezeichnet, die jeden Menschen auf einen einzigen wesentlichen Zug reduziert, diesen aber dann mit aller Gewalt ausdrückt. Sehr drastisch gespielt, besonders von den Herren Brandt, Russeck und Czasta, gefiel der Spaß ganz ungemein, während das Drama nicht recht zu wirken schien; es war wohl auch verkehrt, den zappeligen und nervösen Karl dem festen und männlichen Herrn Kutschera, den besonnenen und „beruhigenden" Hans dem unsteten Herrn Kramer zuzuweisen, und die Sandrock, so vollkommen sie, schauspielerisch genommen, die Susanne gab, paßt mit ihrer mächtigen Kunst der schweren Akzente doch eigentlich gar nicht für diese arglose bewegliche kleine Frau.

Das historische Schloß.

(Schwank in drei Akten von Alexandre Bisson und J. Berr de Turique, deutsch von Theodor Brandt. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. August 1902.)

Nun soll das Vaudeville plötzlich „literarisch" geworden sein, hört man. Es nennt sich „Komödie" und tut auch so. Es hat auf einmal ein Gewissen

bekommen, es ſchämt ſich ſeiner Exzeſſe, es ſtrebt jetzt, auch dem „feineren Geſchmack“ zu genügen. Sieht man aber näher zu, ſo verſteht man erſt warum: den Herren fällt nichts mehr ein. Es iſt erſchöpft. Der Anſtand muß die Laune, die literariſche Haltung den Spaß erſetzen. Die große breite komiſche Stimmung mit ihrer Fülle von Verblüffungen iſt erloſchen. Und es hat ſeinen eigenen Reiz, dem Autor nun zuzuſehen, wie er, wenn er beginnt, offenbar noch kaum für zwei oder drei Szenen hat, nach und nach aber doch ſich immer wieder zu helfen weiß und, ſiehe da, ſich ſchließlich wirklich durch volle drei Akte gerettet hat. Nur iſt dadurch der Ton ein ganz anderer geworden. Es praſſelt nicht mehr, ſondern der Autor ſchleicht gebückt, ängſtlich ſein dünnes Flämmchen hütend. Das Publikum aber, das ſich ſonſt vor Lachen ſchreiend wand, lächelt kaum.

Herr Colombin bewohnt ein Schloß, in dem einſt Jean Jacques Rouſſeau gehauſt haben ſoll. Das macht ihn ſehr ſtolz. Leben, wo jener Große gelebt, ſchlafen, wo er geſchlafen, träumen, wo er geträumt hat, welch ein Gefühl! Und ganz ſelig in dieſer religion du passé, ſammelt er eifrig, was einſt dem Philoſophen gehört, richtet ein förmliches Muſeum ein und läßt alle Touriſten in das Schloß, das ſich übrigens noch eines anderen Gaſtes rühmen darf, da hier vor Colombin der gefeierte Paul Koubray gewohnt hat, poète illustre et romancier célèbre, der freilich dann mit ſeiner Geliebten, der Frau

eines Kapitäns, nach Algier entflohen ist. Die Erinnerung an seine schwärmerische Gestalt, die sie wohl nie gesehen haben, aber aus seinen heißen Versen erraten, beherrscht die Damen des Schlosses. Die Tante Chloe, Colombins Schwester, deklamiert seine brünstig wilden Gedichte und Marguerite, die Tochter Colombins, die eben unter den ersten leisen Enttäuschungen und kleinen Mißverständnissen ihrer jungen Ehe zu leiden hat, denkt schwärmerisch an ihn, wenn ihr bei dem braven Chemiker, mit dem sie verheiratet ist, gar zu trocken und nüchtern wird. Nur die andere Tochter, die kleine Geneviève, ist der Verzauberung entronnen, sie mag den Dichter nicht, weil er gegen die Ehe geschrieben hat, was sie keineswegs billigen kann. Das ist die erste Situation des Stückes, und man fühlt gleich, daß sie nicht sehr ergiebig ist: ein paar Späße über die Touristen, ein paar Späße über die Sammler, ein paar Späße über die Poeten nach der Mode, aber was dann? Dies ist doch alles so vergriffen und verbraucht, daß der Autor sich nur beeilen muß, mit Anstand fortzukommen. Darum gibt er denn jenem Chemiker, dem Gatten der schwärmerischen Marguerite, einen jungen Freund, Herrn Claude Barrois, der seit Jahren auf Reisen gewesen und im Hause unbekannt ist. Dieser kehrt zurück, sucht seinen alten Kameraden auf, und wir ahnen sogleich, was folgen wird: den Chemiker, Herrn Gaston Baudoin, machen die zärtlichen Gefühle rasend, die seine Frau für den fernen Poeten hegt — was ist

einfacher, um ſie zu heilen, als den Freund für den Dichter auszugeben? Er braucht dann nur ſehr unausſtehlich zu ſein und ſie wird in drei Tagen ihre eingebildete Liebe vergeſſen haben. Und hier, fühlen wir, hier ſcheint in der Tat der Kern einer Komödie zu ſtecken. Drei Möglichkeiten kündigen ſich an, jede in ihrer Art die heiterſten Wirkungen verſprechend. Die eine wäre: der Freund, Herr Barrois, eine liebenswürdige Natur, wie ja ſchon ſein Eifer zeigt, dem bedrängten Gatten zu helfen, gäbe ſich alle Mühe, unbeliebt zu werden, aber umſonſt, weil es ſeinem heiteren und netten Weſen nicht gelingt. Mit der Pointe alſo: das iſt gar nicht ſo leicht, wie man glaubt, unausſtehlich zu ſein; dazu gehört ein eigenes Talent, das auch nicht jeder hat. Aber das iſt einer jener Witze, die nur witzig ſind, ſo lange man ſie nicht macht — die größte Gefahr für den komiſchen Autor; es gibt eine Menge Situationen, die man ſich ungeheuer komiſch denkt, um zu ſpät zu gewahren, daß ſie, ausgeführt, dargeſtellt, es gar nicht ſind, viel zu fein und viel zu dünn, um die ſchweren Bedürfniſſe der Bühne zu tragen. Eine andere Möglichkeit wäre: Claude will unausſtehlich ſein und es gelingt ihm, er iſt es auch, aber je mehr er es wird, je roher, eitler, zänkiſcher er ſich beträgt, deſto leidenſchaftlicher ſchwärmen die Frauen für ihn. Mit der Pointe, daß, wie keine gute Eigenſchaft eines Mannes ſo ſtark iſt, die Liebe einer Frau zu gewinnen, keine noch ſo ſchlechte ſie zu zerſtören vermag, daß die Liebe kein Lohn, ſondern ein un-

verdientes Geſchenk iſt; und allerhand Bosheiten über die törichten Frauen wären da einzuſtreuen. Aber auch das ſcheint mit ſeiner leiſen Ironie ſich eher in eine Novelle zu ſchicken. Endlich drittens: Indem Claude ſich anſtrengt, den Damen zu mißfallen, verliebt er ſich in eine, der er nun natürlich gefallen will, und ſo wird er aus ſeiner Rolle geworfen, immer fünf Minuten lang unausſtehlich, dem Verſprechen getreu, aber ſogleich verwandelt, wenn die kleine Geneviève erſcheint. Auch das ſieht in Gedanken furchtbar komiſch aus und kann doch höchſtens zwei Szenen geben: eine, wenn der Unausſtehliche plötzlich liebenswürdig, die andere, wenn der Liebenswürdige, ſich plötzlich beſinnend, wieder unausſtehlich wird. Aber was dann? Wie weiter? Die Autoren wollen ſich nun, da ſie keiner der drei Möglichkeiten recht trauen, damit behelfen, daß ſie alle drei zuſammen verſuchen, wobei ſie nur vergeſſen, daß auf der Bühne eins und eins nicht immer zwei macht. Jeder Kenner weiß in der Tat, daß es falſch iſt, wenn man meint, daß auf der Bühne ein Witz und noch ein Witz auch doppelt komiſch wirken müſſen. Umgekehrt: der eine ſchwächt den anderen ab, das Publikum wird nur verwirrt. Das wiſſen auch gerade dieſe Autoren ganz genau, und da man es an ihrem Gange ſpürt, wird es noch ärger: ſie trauen ſich gar nicht aufzutreten und ſchleichen wie über eine kaum zugefrorene Decke ſo verzagt dahin, daß einem um ſie ganz bange wird. Und nun ſpannen ſie alle Kniffe der Routine an,

um nur doch noch irgendwie einen dritten Akt herauszuzupfen. Nun muß natürlich, um Claude zu verwirren, auch noch jener Kapitän herbei, dem der Poet die Frau entführt hat, und nun kommt unvermutet noch der junge Colombin dazu, den sein Schwager nicht kennt und der sich also, von seiner mißtrauisch gewordenen Schwester angestiftet, auch noch für jenen Poeten ausgeben kann, zum Schrecken Claudes und des Schwagers, der schon das ganze Spiel verloren glaubt, bis sich endlich doch alles löst und Marguerite, gerührt, geheilt, verzeihend, in seine Arme sinkt. Das ist alles ganz allerliebst und mit mancher hübschen Wendung geführt, und man bewundert die Autoren, die, schon völlig atemlos, sich doch immer wieder aufraffen, noch einen Lauf oder Sprung zu wagen. Man sagt auch jeden Moment, gleichsam aufmunternd und zuredend, zu sich selbst: das ist ja doch sehr lustig, was willst du denn eigentlich mehr, ist es denn nicht wirklich ganz lustig? Aber zur vollen Wirkung bleibt doch der wahre komische Schlag jener großen Szene aus, in der dann auf einmal von allen Seiten die Minen losbrechen und es überall zu krachen und zu platzen und zu knattern beginnt — man denke nur an die Surprises du divorce oder an den Toupinel, auch von Bisson, der damals freilich noch nicht „literarisch" war.

Die schwärmende Marguerite gab Fräulein Wallentin mit angenehmer Diskretion, als Geneviève war Fräulein v. Brenneis sehr nett, die Herren Kramer, Kutschera und Tewele

ſchloſſen ſich in guter Laune an, und ſo nahm denn das Publikum den gelaſſenen Scherz mit ſommerlicher Nachſicht hin.

François de Curel.

(L'invitée, die Wiederkehr; Schauſpiel in drei Akten von François de Curel. Zum erſtenmal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 6. September 1902.)

Herrn François de Curel, der jetzt auch ſchon an die fünfzig ſein muß, ergeht es ſeltſam: er iſt ſeit zehn Jahren berühmt und hat doch eigentlich noch keinen einzigen Erfolg gehabt, die Kritiker aller Parteien bewundern ſein ſtarkes und ſo männliches Talent, und keines ſeiner Stücke hat ſich erhalten können. „Si je ne me trompe, hat Lemaître einmal geſagt, M. François de Curel a écrit les pièces les plus originales, les plus imprévues de ces derniers temps et, en dépit de leurs imperfections, les plus fortes de pensée . . . C'est un psychologue; c'est un philosophe; c'est un orateur, c'est un poête; et je ne sais comment tout cela mis ensemble ne fait (du moins on le dit) qu'un auteur dramatique intermittent." Woran mag es liegen, daß er ſich, während die kleineren und dünneren Begabungen ſeiner Generation längſt „angekommen" ſind, noch immer nicht durchgeſetzt hat?

Es heißt, man verſtehe ihn nicht recht. Der gute alte Sarcey hat einmal verzweifelt ausgerufen:

„Ce diable d'homme est incompréhensible. Il a des moments admirables; et puis des défaillances, des obscurités, des trous, dont se garderait un enfant. Quel dommage qu'il ne veuille pas ou ne puisse pas faire une oeuvre complète!“ Ich muß aber ſagen, daß ich das gar nicht finde. Mir iſt immer klar, was er will: irgend einen ſingulären Menſchen zeigen, und zwar in einem Abenteuer, welches das Beſondere ſeiner Natur noch beſonders erſcheinen läßt. Aber das iſt es eben: das genügt den Franzoſen nicht. Sie ſind, wie ſie ſich auch bemühen mögen, in den alten Gewohnheiten ſtecken geblieben: ein Stück muß für ſie immer eine Pointe haben, es ſoll etwas beweiſen, es ſoll eine Demonſtration ſein. Daß es einen reizen kann, einen Menſchen zu malen, wie der Maler einen Baum, nur aus der Freude am Malen ſelbſt, am Wettſtreit mit der Natur, das werden ſie, ſcheint es, nie begreifen. Darum iſt ihnen ſeine ſtille Art, beſondere Menſchen groß anzuſchauen und mit Treue nachzubilden, fremd und faſt peinlich. Er erinnert darin an Merimee, nur mit einer noch ſtärkeren Neigung zum Seltſamen, Bizarren, Unwahrſcheinlichen, wie ſie etwa Barbey d'Aurevilly hat, dem er aber an plaſtiſcher Kraft überlegen iſt.

Sein erſtes Stück hieß „L'envers d'une sainte“ (im Theâtre Libre am 25. Jänner 1892 aufgeführt). Julie Renandin hat als junges Mädchen ihren Couſin geliebt. Aber der verliebt ſich in eine andere und heiratet ſie. Sie haßt nun dieſe ſo, daß ſie ihr

ans Leben will. Es mißlingt, die Gute verzeiht ihr und gelobt, zu ſchweigen. Julie aber, beſchämt, voll tiefer Reue, geht ins Kloſter. Achtzehn Jahre büßt ſie hier im Gebet, an frommen Werken faſt einer Heiligen gleich, ohne doch vergeſſen zu können. Sie denkt niemals an ihn, ohne zu beten, aber ſie betet nie, ohne an ihn zu denken. Da hört ſie, daß er geſtorben iſt, und nun meint ſie ihr Verbrechen geſühnt und kehrt heim. Hier erfährt ſie: Jene hat ihr Wort nicht gehalten, ſondern dem Couſin alles erzählt. Dies rührt ihren alten Haß ſo heftig auf, daß ſie ſich um jeden Preis rächen will. Sie ſchleicht an die Tochter der Rivalin heran und betört das arme Mädchen ſo, daß es, geängſtigt und verwirrt, ins Kloſter will. Das Ringen der beiden Frauen um das Kind und wie endlich der Trotz der wilden Heiligen doch gebrochen wird, dies wird mit einer Macht und einer Größe geſchildert, die unvergleichlich ſind... Das Publikum aber fragt am Ende, was das Ganze ſoll. Ihm fehlt die Pointe. Es begreift die reine Luſt des Künſtlers nicht, die Luſt am Menſchen.

Sein zweites Stück war „Les Fossiles" (im Théâtre Libre am 29. November 1892). Der ſtolze alte Herzog von Chantemelle hat ein junges Mädzu machen. Ob es ſein Kind oder das ſeines Sohnes wird; ſie wiſſen nicht, daß ſie Rivalen ſind. Ein Kind wird geboren. Der junge Herzog erkrankt ſchwer, er glaubt ſich verloren, ſoll ſein Name, der uralte Name, erlöſchen? Nun erfährt der alte Herzog

alles. Er raſt vor Eiferſucht, er möchte die treuloſe Dirne zertreten, aber, um nur ſeinen Namen, den uralten Namen, zu bewahren, bezwingt er ſich, bezwingt ſeinen Haß, bezwingt ſeinen Ekel vor dem Mädchen und rät dem Sohne, es zu ſeiner Frau zu machen. Ob es ſein Kind oder das ſeines Sohnes iſt, es iſt ein Chantemelle, der Stamm ſtirbt nicht aus, der Name wird leben. Nur beherrſcht von jenem „besoin qu'ont les gentilshommes de laisser une trace à travers le monde, longtemps après soi", opfert er dem Namen ſelbſt die Ehre des Hauſes. Und ebenſo der Sohn, der, als er endlich die ſchamloſe Wahrheit erfährt, ihm dennoch zuſtimmt. Er ſucht den Tod, was liegt ihm noch am Leben, da alles um ihn zerbrochen iſt? „Mais j'aurai donné à tous, dans la mesure où cela m'est permis, un exemple de dévouement aux idées . . . aux vôtres, aux miennes, aux nôtres à tous. L'honneur du nom qui couvre tout."

Ein anderes Stück war „La Figurante" (in der Renaiſſance am 5. März 1896). Ein alter Mann hat ein junges Mädchen geheiratet. Es betrügt ihn mit einem Abgeordneten. Eigentlich kann man das gar nicht betrügen nennen, da der Gatte es weiß und ſich fügt. Nun ſoll der Abgeordnete Miniſter werden, er muß ein Haus machen, er braucht eine Frau. Natürlich nur vor den Leuten, ſie ſoll nur figurieren: denn die Geliebte denkt nicht daran, ihn aufzugeben. Sie wählt für ihn eine arme Nichte ihres Gatten, die ihr ungefährlich ſcheint.

Wie nun dieſes unbedeutende, ſtille und beſcheidene Mädchen ſich unmerklich nach und nach verwandelt, wie die beiden Frauen ringen, ohne ein böſes Wort und doch mit einer Gier, die man förmlich ſchnauben zu hören glaubt, und wie der Alte daneben, immer ſehr gütig und lächelnd, ſtill ſeine Rache genießt, dies iſt wieder mit einer Pracht gemalt, daß man bis auf Balzac oder doch auf Merimee zurückgehen muß, um es zu vergleichen.

Ich brauche die anderen Stücke, l'Amour brode, la nouvelle Idole, le Repas du Lion, nicht mehr zu erzählen, da ſie ſeine Art nur beſtätigen würden, die man ja nun wohl ſchon erkannt hat. Es iſt ihm niemals um eine Theſe und niemals um ein Milieu zu tun. Er will zeigen, wie merkwürdige Menſchen es gibt. Er billigt ſie nicht, er tadelt ſie nicht, er ſtellt ſie dar, Zug um Zug, Strich für Strich, mit der ungeheuren Freude am unbegreiflich bunten Leben, die die großen italieniſchen Erzähler hatten. Vielleicht hat das Publikum recht, vielleicht iſt das wirklich mehr Novelle als Theater. Aber wie man es immer nennen mag, es iſt wunderſchön.

L'invitée, zuerſt am Vaudeville am 19. Juni 1893 geſpielt, iſt auch wieder nur die Novelle einer bizarren Frau. Anna v. Grecourt, eine Ungarin, die einen Franzoſen geheiratet hat, erfährt eines Tages, daß ihr Mann ſie betrügt. Ohne an ihre beiden Töchter zu denken, verläßt ſie ihn ſofort und kehrt zu ihren Eltern zurück, die in Wien leben. Ihr Mann erzählt den Leuten, ſie ſei, wahnſinnig, in

eine Anſtalt gebracht worden. Er ſelbſt glaubt ſie mit einem Liebhaber entflohen. Sie läßt ihn dabei. Es iſt ihr ganz gleich, was man über ſie denke oder von ihr ſage. Sie will nur vergeſſen. Sie will das alles abſchütteln wie einen böſen Traum. Und es gelingt ihr. Seitdem ſind ſechzehn Jahre vergangen. Da erinnert ſich der Gatte. Man begreift das. Seine Töchter ſind erwachſen und werden ihm unbequem. Er hat Beziehungen zu einer Frau von Raon, der Witwe eines Freundes, und das iſt ihm vor den Mädchen läſtig, es ſchickt ſich auch nicht, die Leute reden ſchon; und es ſchadet auch den Mädchen, es wird ſchwer ſein, ſie zu verheiraten. Er bittet alſo einen Freund, zu ſeiner Frau zu reiſen, und ſie zu fragen, ob ſie nicht die Kinder haben möchte; es wäre das Einfachſte. Aber ſie lacht den Dolmetſch aus: „Ich habe kein Verlangen, meine Kinder wieder zu ſehen. Als ich ſie verlaſſen mußte, habe ich grauſam gelitten, aber nach und nach bin ich kalt geworden. Oder denken Sie, daß irgend eine Sehnſucht — und wäre es auch die Sehnſucht der Mutterliebe — vor ſechzehn Jahren der Trennung ſtandhalten kann? Sie erzählten mir ſoeben, daß meine Kinder nur in der erſten Zeit viel nach ihrer Mutter verlangten, ganz allmählich aber hätten ſie an mich zu denken aufgehört. Wir ſind quitt! Denn meine Töchter denken gewiß gar nicht mehr an den geringen Schmerz, der ſo ein klein wenig die Freude ihrer kindlichen Spiele verſchattete. Ich aber, in der ſchrecklichen Leere meines Herzens, ich weiß, was mir für

immer geraubt ist. O, es ist bitter schwer, in unserem Innern die besten Gefühle zu unterdrücken, die Gott hineingepflanzt hat. Sie sind die Quellen zahlloser Schmerzen, solange sie noch in uns lebendig sind, aber wir sind trostlos elend, wenn wir sie verloren haben. Und ich habe sie verloren... Die Jahre der Trennung haben sie mir langsam und stückweise, wie mit Diebeshänden, aus dem Herzen genommen. Sie sehen, glücklich bin ich bei meiner Selbstgenügsamkeit nicht. Aber in Frankreich habe ich nichts zu suchen. Ich sehe keinen Grund, mich in ein Abenteuer voll neuer Gefahren zu stürzen, und bescheide mich lieber bei den alten Schmerzen, in die ich mich eingelebt habe." So grausam ruhig ist sie in den Jahren geworden oder sie bildet es sich wenigstens ein. Erst als der kluge Freund ihr von jener Frau von Raon zu erzählen beginnt, die „ihren Platz so würdig ausfüllt", wird sie — nein, sie wird nicht unruhig, es ist nicht Eifersucht, was sich in ihr regt, sie wird nur ein bißchen neugierig. Wie mag ihr Gatte jetzt aussehen, nach sechzehn Jahren? Und es müßte doch ein eigenes Gefühl sein, mit diesen jungen Damen zu plaudern, die ihre Töchter sind, und gar mit jener — nein, sie ist nicht eifersüchtig, gar nicht, aber das reizt sie, sie denkt sich das amüsant... Und so entschließt sie sich: „Gut. Wir fahren. Fürchten Sie nicht, daß ich die Dinge irgendwie tragisch nehmen werde. Dazu besitze ich jetzt nicht mehr das Temperament. Ich werde in aller Harmlosigkeit ankommen, mein freundlichstes Ge-

ſicht machen und tun, als ob ich von nichts wüßte. Lachen werde ich nur mit dem Herzen, und damit bringe ich niemanden zum Erröten. Zuerſt wird es natürlich eine große Aufregung in dem Ameiſenhaufen geben, aber man wird ſich recht bald beruhigen, und wenn ich mir alles hübſch beſehen habe, gehe ich ganz einfach wieder meiner Wege.“ Sie weiß ſelbſt nicht, was plötzlich über ſie gekommen iſt. „Warum tue ich's eigentlich? nur aus törichter Neugierde? Und deshalb ſetze ich meine mühſam erkaufte Seelenruhe aufs Spiel?... Ich liebe ihn ja nicht mehr... Nein, das iſt vorbei! Warum alſo? Was treibt mich hin?“ Sie nimmt die Photographien der beiden Töchter, die ihr der Freund gebracht hat, und betrachtet ſie: „Vielleicht... vielleicht Ihr!... Ihr zwei lieblichen Rätſel — was werdet Ihr mir zu ſagen haben?“

In einer reizenden Szene, die den zweiten Akt eröffnet, werden uns nun zunächſt „die zwei lieblichen Rätſel“ gezeigt, recht ungezogene, faſt ein bißchen verwilderte Mädchen, die zu früh in die Welt geblickt haben. Sie fühlen das ſelbſt, aber ſie können doch nichts dafür: Mama iſt fort und Papa — mein Gott, „Papa iſt ja der liebenswürdigſte und der beſte Menſch von der Welt, aber er iſt kein Umgang für ſeine Töchter“. Und ſie ſehnen ſich, ſie möchten fort, aber man flirtet nur immer mit ihnen, keiner will heiraten. „Die jungen Männer ſtreichen um uns herum, wie um den Ausrufer einer Jahrmarktbude, aber ins Zelt hineingehen... ſie denken

nicht dran! Mit einem Wort, wir ſind zu amüſant.“ Und nun kommt die Mama an. Sie iſt doch nicht ganz ſo gelaſſen, wie ſie gemeint hat; ſie fürchtet ſich faſt, den Mann wieder zu ſehen, den ſie einſt ſo geliebt, für den ſie ſo gelitten hat. Aber da iſt er ſchon — und ſie prallt faſt zurück: er iſt grau geworden und dick und gewöhnlich und trägt eine Angel und einen großen Karpfen in der Hand, ein leidenſchaftlicher Fiſcher, wie irgend ein épicier, der ſich zurückgezogen hat. „Ach, du lieber Gott, wie hat er ſich verändert! Ja, die Zeit vergeht... und die Erinnerungen bleiben... Ich mußte mich zwingen, ihm nicht gerade ins Geſicht zu lachen. Mein erſter Gedanke war, daß ich eine Närrin geweſen bin, ihn nicht zu betrügen... Und ſich ſagen zu müſſen: Um dieſes Mannes willen biſt du ſo unſäglich freudlos und einſam geweſen!... Und ein ganzes Leben verloren!“ Aber vielleicht iſt es gut für ſie, auch dieſe Enttäuſchung noch auszukoſten. „Ich hatte längſt gelernt, die Lebenden nicht mehr zu fürchten, aber vor Geſpenſtern graute mir noch. Auch die bin ich nun los, und wenn ich ſcheide, ſo bin ich geheilt von der grauſamſten aller Krankheiten, von der Erinnerung.“ Aber da kommen die Mädchen und das eine kniet nieder und ſagt nur: „Mama!“ Da wird ihr doch ſeltſam und ſie ſchämt ſich faſt, daß es ſo ſtill in ihr bleibt. „Nun denn, ja, ich bin eure Mutter. Eure Mutter, welche die längſte Zeit ihres Lebens unglücklich geweſen iſt. Haltet mich nicht für gefühllos, wenn mein Herz vertrocknet iſt, und wenn

meine erste Regung, da ihr mich Mutter nennt, euch fast verleugnet.“ (Der Übersetzer, der sich nicht nennt, verwischt die klare Sprache Curels, im Original heißt es: Ne me considérez pas comme un monstre, si mon coeur est sec, si mon premier mouvement, quand vous m'appelez maman, est de nier.) Aber allmählich taut sie doch auf und wird weich, und keine Ironie und kein Spott helfen ihr, sie muß leise weinen. „Ich fühl's, wie mein Herz zwischen Nachgiebigkeit und Zweifel zittert... Nie, nie im Leben bin ich so ratlos gewesen.“ Und sie kann den Bitten der Kinder nicht länger widerstehen, sie reicht dem Gatten die Hand: „Scheiden wir versöhnt. Ich hege keinerlei Groll mehr gegen Sie. Wenn Sie Ihre Kinder wieder sehen wollen, so nehmen sie meine Gastfreundschaft in Anspruch. Ich habe die Ihre in Anspruch genommen. Also keine Umstände, nicht wahr? Vielleicht, daß Sie doch eines Tages etwas wie Trost brauchen.“ Er sagt leise: „Ja, ich werde Trost brauchen... Anna, ich bin nicht glücklich... Wären Sie minder gleichgültig, würde ich es verbergen. Aber was bin ich für Sie? Weniger als nichts. Sie mögen es also wissen: Margarethe ist nicht die Freundin, die mir not täte. Sie haben sie gesehen, Sie sehen mich. Das genügt wohl und ich brauche mich nicht weiter auszusprechen.“ Und sinnend schließt sie die Rechnung ab: „Ich bin eine ehrenhafte Frau geblieben und meine Genugtuung ist karg. Sie haben sich ihren Leidenschaften hingegeben, und Ihr Glück ist spärlich. Mein

armer Freund, alle Wege führen nach Rom... Ich beklage Sie, beklagen Sie mich!... Ich habe in meiner Verlassenheit nicht einsamer gelebt als Sie in der Buntheit Ihrer Freuden." (Je suis restée honnête et ma satisfaction est médiocre; vous avez servi vos passions, et votre félicité est mince . . . Mon pauvre ami, tous les chemins mènent à Rome . . Je vous plains, plaignez-moi . . . Je n'ai pas vécu plus seule dans mon abandon que vous dans vos intimités . . . Il pleut du ciel des croix qui ne choisissent pas les épaules.)

Die sehr heikle Rolle der Frau v. Grécourt gab die Sandrock mit ihrer hohen Kunst der leisen Andeutungen und halben Töne; ein Blitz aus ihren Augen, ein Zucken der ironisch lauernden Lippen, ein über die Stimme huschender Schatten genügen ihr, um auf das Schönste zu wirken. Herr Tewele ist heillos immer derselbe; damit haben wir uns allmählich abgefunden. Hell und zierlich waren Frau Retty und Fräulein v. Brenneis. Das Publikum schien sich anfangs recht zu langweilen. Erst nach und nach, von der Sandrock verlockt, raffte es sich doch auf, ein wenig zu klatschen.

---

21. September 1902.

Zum ersten Male: „Die Freundin", Komödie von Marco Brociner. Die schöne Lucia Nizetti hat große Pläne, sie möchte glänzen, herrschen. Sie versucht es zuerst durch ihren Mann. Sie

bringt ihn ins Parlament, er ſoll Miniſter oder Geſandter werden. Aber der treffliche Emil enttäuſcht ſie. Zuerſt „vertritt er zwei Jahre lang ſchweigend das Volk", und als er ſich dann endlich einmal aufrafft, eine Rede zu halten, iſt es um ihn geſchehen. Er donnert die Oppoſition an: „Ihr ſeid die Phylloxera an der immergrünen Eiche der Regierungspartei." Alle lachen ihn aus, und er zieht beſchämt ab. Um dieſelbe Zeit kehrt Radu Mandiano aus Paris zurück, den Lucia einſt heimlich geliebt hat. Er iſt ein glänzender Redner, er hat „dunkelglühende Augen mit langen Wimpern", er macht Gedichte, er ſchreibt Bücher, ſein „Weckruf an alle ſittlichen Kräfte unſeres Landes: Unſere Zukunft" begeiſtert die Nation, die Mächtigen fürchten ihn, die Damen ſchwärmen für ihn, Lucia flammt auf und, von ihr beraten, bekommt er die Redaktion einer großen Zeitung, er bekommt das Mandat ihres Mannes, er nimmt überhaupt alle Plätze des braven Emil ein. Man errät, was nun geſchehen wird. Sein Freund, der Präfekt Nicu Gergel, ſagt es ihm voraus: „Lucia war bis nun, ſagen wir, dein Schutzengel, ſie wird aber gar bald wie ein Bleigewicht an dir hängen. Willſt du hochſteigen, dann fort mit dem Ballaſt!" Er gibt das noch nicht gleich zu, aber er fühlt ſich gedrückt, und wenn er gar „ſo ein roſiges, unſchuldiges Kind" ſieht, wie Julia, die Nichte des Präfekten iſt, „das ſtimmt ihn wehmütig", beſonders da er hört, daß „ihre Mitgift rund eine Million beträgt". Eine Million, ruft er

ſchwärmeriſch aus, und ſeine Augen glühen noch dunkler. Aber der mephiſtopheliſche Präfekt fährt fort: „Mit ſo einem legitimen Weibchen und einer Million als Draufgabe hält man ſich obenauf, ſo hoch man auch ſteigen mag. Aber unter den Fittichen eines Schutzengels mit dem feurigen Temperament einer Lucia, ohne Vermögen, auf der Suche nach dunklen Nebenverdienſten, bleibſt du ein politiſcher Bohème.“ Er folgt alſo dem Rate des Präfekten, „ſich ſachte aus der Schlinge zu ziehen“, verläßt den temperamentvollen Schutzengel und nimmt, inzwiſchen Miniſter geworden, die legitime Million. Lucia hat ſich verrechnet. Aber der Präfekt verrechnet ſich auch. Der ſchleicht nämlich lüſtern um Lucia herum und hofft, Radu abzulöſen. Er iſt in ſeinem Amte ſehr tüchtig, er verſteht es ausgezeichnet, unbequeme Wähler verſchwinden zu laſſen, aber er hat manchmal Anfälle von Poeſie, er lieſt Heine und Schopenhauer, und wenn er abends im Verbrecheralbum blättert, ſummt es ihm von Verſen durch den träumeriſchen Sinn, und wenn er gar mit einer ſchönen Frau allein iſt, wird er fürchterlich. Er hat Lucia gewarnt: „Ich könnte nämlich bei einer günſtigen Stunde in die Verſuchung kommen, um Sie zu werben, nicht wie ein ſchmachtender Lyriker, ſondern wie ein Barbar, der ſich auf die Erkorene wie ein Löwe ſtürzt.“ Und dieſe günſtige Stunde kommt. Es trifft ſich, daß Lucia, während eben Radu in der Kammer das Miniſterium ſtürzt, im Hauſe des Präfekten allein iſt. Da nimmt

er die Maske des tändelnden Schmeichlers ab und bricht los: „Wir stehen uns jetzt nicht mehr gegenüber, ich als der liebegirrende Troubadour und Sie als die Dame der großen Welt in Ihrer stolzen, unnahbaren Hoheit, o nein! Wir befinden uns gegenwärtig im Urzustande der Geschlechter: ich, der Mann, der Herr, der Gebieter! Sie, das schwache, demütige Weib, das sich meinem Willen unterwerfen muß.“ Aber stolz wehrt sie ihn ab: „Man lügt, betrügt, tötet sogar aus Liebe, das kommt vor. Das ist unter Umständen verzeihlich. Eine große Leidenschaft kann nämlich alles adeln, nur eins nicht: eine Infamie gegenüber einem wehrlosen Weib!“ Er taumelt zurück, verneigt sich und spricht: „Madame, ich habe diesen Peitschenhieb verdient!“ Sie nimmt ihm das übrigens weiter nicht übel. Sie ist gar nicht kleinlich, sie ist sich über die Welt und über die Menschen sehr klar. Sie erklärt die ganze Politik einmal höchst einfach: „Man ist ein roter, unbeugsamer Demokrat, solange man hungrig ist, man wird ein geschmeidiger Liberaler, wenn man anfängt, in die Schüsselhineinzulangen, und man endigt als frömmelnder Konservativer, wenn man sich satt gegessen hat und ruhig verdauen will. Das Ganze ist ja doch nur eine Frage des Appetits.“ So wundert sie sich denn auch eigentlich kaum, daß Radu sie verläßt, und fügt sich. „Wenn es eine andere wäre, ich hätte den Kampf aufgenommen. Aber Julia, dieses unschuldige Kind, da bin ich waffenlos. Ich werde am Ende doch darüber hinwegkommen,

vielleicht ſogar ohne allzu großen Groll gegen dich.“ Radu ſtammelt beſchämt: „Lucia, wie gut du biſt!“ Aber ſie ſchüttelt den Kopf: „Gut? Nein. Ich bin vielleicht nur, wie du einmal ſelbſt geſagt haſt, klug. Soll ich dich an mich reißen? Aus deiner Dankbarkeit eine Kette für dich ſchmieden? Was hätte ich davon? Nach einiger Zeit käme ja all das Häßliche und Gräßliche einer gewaltſamen Trennung. Nein, nein! Jetzt aber kann ich noch wie eine gute Freundin von dir ſcheiden... Es wird wieder das alte Spiel werden: Toiletten, Bälle, Premièren.“ Und ſie reicht ihm die Hand: Leb wohl! Ich muß nun geſtehen, daß ich mit dieſen Geſtalten nicht viel anzufangen weiß. Ich ſehe ſie nicht recht und ſie regen mich nicht ſehr auf. Auch ſcheint mir die Darſtellung zwiſchen Ernſt und Satire zu ſchwanken, was immer gefährlich iſt. Aber der Autor, dem ich meine Bedenken nicht verhohlen habe, wendet mir ein: „Sie ſind eben niemals in Rumänien geweſen!“ Das mag ſein: man müßte, um dieſes Stück zu würdigen, erſt einmal in Rumänien geweſen ſein. Dem Publikum ſchien es übrigens ganz gut zu gefallen, es hielt ſich an die heiteren Seiten und ließ den Autor nach jedem Akt unter Beifall erſcheinen. Frau Odilon war etwas flau und monoton, auch Herr Kutſchera wurde den ganzen Abend nicht recht warm. Reizend war Frau Retty, korrekt Herr Weiſſe, und um Epiſoden bemühten ſich die Damen Schuſter und Wallentin, die Herren Tewele und Kramer beſtens.

Ein Ehrenwort.

(Schauſpiel in vier Akten von Otto Erich Hartleben. Zum erſtenmale aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 27. September 1902.)

Es war im Juni 1890. Ich war eben erſt nach Berlin gekommen, in jenem großen Tumult mitzutun. Wir vermaßen uns, die Welt umzuſtürzen; und alles ſollte neu werden durch uns. Wir fühlten uns als Empörer, als Eroberer und zogen mit heftigen Worten durch die Stadt, um die Bürger aufzuſcheuchen. Und eine namenloſe Hoffnung auf ungeheure Siege war in allen, ſo gewiß und feſt, daß wir uns zugetraut hätten, die Sterne vom Himmel herabzuholen. Wir kannten keine Furcht, ſtark im Glauben an uns. Dieſer verband uns. Keiner wurde erſt viel um ſeine Pläne gefragt, wenn er nur verwegen und kriegeriſch geſinnt war. Und ſo fanden wir uns an jenem hellen Sonntag, nach der Première des „Friedensfeſtes", unter den Linden in einer Kneipe zuſammen, noch dampfend von der Erregung der Schlacht und ſchon trunken im Gemüt, bevor noch die Becher klangen. Da ſaß gegen mir über ein behäbiger junger Menſch mit etwas ſchläfrigen, aber je mächtiger wir zechten, immer verſchmitzter glitzernden Augen, der erſt lange ſchwieg und die anderen verbrauſen ließ, um nachher, als die Vorſichtigen ſich ſchon aus dem Lärm machten, plötzlich aufzuſtehen und nun mit dem höchſten Ernſt eine dunkle und phantaſtiſch irre Bierrede in tyrannos zu beginnen. Alle brüllten, da ſie ihn ſich er-

heben ſahen, man drängte her und ſcharte ſich um ihn: denn der dicke Otto Erich, damals Referendar in Magdeburg, hatte den Ruf, weitaus der Frechſte zu ſein. Es war ganz ſeltſam, wie er ſprach: mit ſtarrer Miene, unbeweglich, an der Zigarre lutſchend, den ſchweren Blick faſt drohend, in abgehackten Sätzen, bald einen öden Spaß, bald ein merkwürdig feines Wort, cyniſch und tief zugleich, roh und ſentimental, hämiſch und ſanft, und man hatte faſt das Gefühl: hier will einer ſeine bange Sehnſucht niederſchreien.

Ein Jahr ſpäter kam ſeine „Angele". Man tobte. Faſt wie heute über Wedekind. Es folgten „Hanna Jagert" und „Die Erziehung zur Ehe". Es folgten die Geſchichten „Vom abgeriſſenen Knopf" und „Vom gaſtfreien Paſtor". Da merkte man allmählich doch, daß es ihm nicht bloß galt, die Philiſter an der Naſe zu ziehen, ſondern daß er ein Artiſt von einer Feinheit und Anmut war, wie vor ihm noch keiner in Deutſchland geweſen iſt. Man hat ihn damals gern den deutſchen Maupaſſant genannt. Dazu fehlt ihm wohl doch jenes faſt myſtiſche Gefühl der innigſten Union mit aller Natur. Ich würde ihn eher einen deutſch burſchikoſen Marivaux nennen oder an manchen Parnaſſien denken, freilich an einen, der ſich mehr mit Salvator als Champagner begeiſtert hätte.

Damals, um das Jahr 1893, 1894, erwarteten wir: Hartleben wird ſich nicht mehr viel entwickeln können, er hat einen wunderbar frechen und freien

Ton, er hat eine ungemein graziöſe Art, die bürgerliche Sitte zu verachten, er hat eine vollkommene Technik, manchmal klingt dazu ganz leiſe eine ſtille Sehnſucht an, verſchämte Sehnſucht, nicht immer nur zu ſpotten, ſich einmal ſtill ausweinen zu dürfen, und bei ſeinem guten Geſchmack, ſeiner Bildung an Goethe, ſeiner Neigung für Angelus Sileſius iſt es möglich, daß ihm noch einmal ein ganz vollkommener Ausdruck unſerer Generation gelingen mag, aber für das Publikum wird er immer zu „fein" ſein, auf die Menge, in die Weite wird er nicht wirken, weil er ihre Freuden, ihre Leiden niemals empfunden hat und weil er es verſchmäht, ihr zu gefallen. So dachten wir damals.

Da erſchien, 1894, „Ein Ehrenwort". Ich erinnere mich noch heute, wie wir erſchraken. Was war aus unſerem Otto Erich geworden? Wo blieb ſein Ton? Was wollte er plötzlich? Dies war, ſchien uns, ein Stück in der älteren Art der Franzoſen, klug geführt, um eine Theſe zu beweiſen, ſicher und gewandt im Dialog, aber ohne jene eleganten Ruchloſigkeiten, die wir ſo ſehr an ihm liebten, gar nicht in tyrannos, kaum gegen die Philiſter, auch künſtleriſch nicht unbedenklich, mehr auf gute Rollen als Menſchen darzuſtellen bedacht. Was war mit ihm geſchehen? Was ſollte das? Was wollte er? Das haben wir erſt begriffen, als ſechs Jahre ſpäter der „Roſenmontag" kam. Da wurde es freilich klar.

Goethe ſchrieb an Kleiſt einmal: „Erlauben Sie mir zu ſagen, daß es mich immer betrübt und

bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll"; und er wurde nicht müde, immer wieder vor diesem „unsichtbaren Theater" zu warnen. In der Tat ist ja der Dramatiker auf Wirkung angewiesen. Ihm kann es nicht, wie dem Lyriker, genügen, sich auszusprechen, er muß sich mitteilen. Er mag das Publikum verachten, aber er kann es nicht entbehren. Spötter meinen: der Tantièmen wegen. Wer sich aber nur ein wenig besinnt, was das Drama soll, wird es verstehen. Im Gedichte denkt der Dichter nur an sich selbst: es drängt ihn, sich zu entladen. Aber im Drama ist er für die anderen da: er will sie fühlen lassen, was er als den Sinn der Welt erkennt. Er kann das nur, wenn er ihre Sprache spricht. Diese zu suchen, eine Form zu finden, in welcher der Dichter, ohne sich selbst aufzugeben, sich doch des Publikums bemächtigen könnte, wurde darum um die Mitte der neunziger Jahre, sobald der erste Übermut verloschen war, der Eifer der jungen Autoren. Im „Rosenmontag" hat es Hartleben erreicht: er bewegt die Menge und weiß doch den Kenner durch seine Frische, durch seine Grazie zu versöhnen. Und nun verstanden wir das „Ehrenwort" erst: er bereitete sich hier auf den „Rosenmontag" vor, es war sein erster Versuch, die eigene Art zu bändigen und auf den Sinn des Publikums zu wirken.

... Ein Student stiehlt. Drei Freunde machen den Schaden gut und geben das Ehrenwort,

ſeine leichtſinnige Tat niemals zu verraten. Seitdem ſind zehn Jahre vergangen. Jener iſt innerlich nicht beſſer geworden. Er iſt derſelbe Lump geblieben. Aber er weiß ſich zu verſtellen. Ein junges Mädchen verliebt ſich in ihn, er verlobt ſich mit ihr. Dieſes Mädchen iſt dem einen der Freunde teuer. Er weiß, er wird ſehr unglücklich werden, wenn er ſie nicht warnt. Aber kann er das? Er hat doch ſein Wort gegeben! Er bittet, er droht. Umſonſt. Der Elende weiß: das iſt ein anſtändiger Menſch, der hält ſein Wort, ich bin ſicher. Und erſt als der andere Freund, aufs äußerſte gereizt, Miene macht, das Gelöbnis zu brechen, erſchrickt der Dieb, verzichtet und entflieht. Im Kern iſt das ein echter Hartleben. „Seht," ruft er uns zu, „da habt ihr eure Sittlichkeit, eure Ehre! Zur Sicherung der anſtändigen Leute erfunden, ſchützt ſie heute nur den, der ſich an ſie nicht kehrt. Sie iſt heute eine Waffe für den Schlechten gegen den Braven." Aber wie behutſam iſt unſerer verwegener Freund hier geworden! Man merkt es ihm in jeder Szene an, daß er ſich zurückhält, ängſtlich, nur ja ſeine Meinung nicht vorzudrängen. Ihm iſt jetzt nur wichtig, das Metier auszuüben. Und mit der Freude eines Schachſpielers ſchiebt er die Figuren hin und her, ſo geſchickt und ſo gewandt, wie nur irgend ein Franzoſe, der ſeinen Scribe im kleinen Finger hat ... Es war damals notwendig, gewiß. Wir mußten endlich das Metier erlernen. Aber mir wird manchmal bange, ob es uns nicht am Ende noch alle ver-

ſchlingen wird. Es war doch ſchöner, als wir noch auf das Publikum pfiffen. Otto Erich, war es nicht ſchöner?

Das Stück wird hier durchaus vortrefflich geſpielt. Vor allen iſt Herr Kramer zu nennen, in Maske, Ton und Haltung einfach vollendet, gleich neben ihm Herr Brandt, der aus einer eigentlich nicht ſehr dankbaren Rolle die feinſten Wirkungen zu holen weiß. Den peinlich unentſchloſſenen Maler rettet Herr Kutſchera durch ſeinen grundehrlichen und herzlichen Ton. Einfach und ſchlicht iſt Fräulein v. Brenneis, die man nur ermutigen möchte, ſich etwas mehr zuzutrauen, und Fräulein Wallentin hat eine ganz einzige Art, Pointen wie Pfeile abzuſchnellen. Hartleben wurde ſtürmiſch immer wieder und wieder gerufen.

Andre Hofer.

(Schauſpiel in vier Aufzügen von Franz Kranewitter. Zum erſtenmale aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 5. Oktober 1902.)

Fort aus dem Naturalismus! hört man jetzt überall rufen. Wir wollen uns nicht nur im engen Kreiſe unſerer elenden täglichen Sorgen drehen. Was ſollen uns ewig dieſe bedrückten, verzagten, dumpf hinſiechenden Menſchen, die in ihren Zuſtänden erſticken, leiſe wimmernd, ohne den Mut, ſie zu brechen? Uns verlangt nach dem Anblick kühner Begebenheiten, an welchen der Glaube an die Kraft

ſich aufrichte, und wir wollen den ſchweren Schritt des großen Schickſals, beklommen hoffend, vernehmen. Wie Byron ſchrie: I want a hero! Helden begehren wir. Aber freilich gelüſtet es uns nicht, wieder zu jenen Schatten der Epigonen zu verſinken, die nur aus Wünſchen und aus Worten gewoben ſind, ſondern der Dichter ſoll uns zeigen, wie aus einem ſolchen Menſchen, wie wir ſelbſt ſind, auf den Ruf großer Abenteuer, wenn ſeine Natur, durch Leidenſchaft gereizt, ihre Grenzen verliert, der untergehende und eben im Untergange ſich erſt erfüllende Held wird. Seit Jahren haben wir gerungen, dies Weſen des tragiſchen Menſchen wieder begreifen zu lernen, ſeit Jahren nach einem Dichter gerungen, der die Macht hätte, einen tragiſchen Mann zu geſtalten. Hier iſt er. Hier wird ein hohes Ereignis unſerer Geſchichte mit einer ſchlichten Größe, mit einer erhabenen Einfalt gezeigt, die einzig in der neueren öſterreichiſchen Literatur iſt. Hier haben wir das vaterländiſche Schauſpiel.

„I mueß ausmach'n, woas i ongfongen" — das iſt es, was dieſen Hofer zum tragiſchen Helden macht. Oder wie man früher geſagt hätte: das iſt ſeine tragiſche Schuld. Er will eine gute Sache, die ſein Volk will, die ſein Kaiſer will. Aber ſie wird verſpielt. „Glissez, n' appuyez pas!", hat ein weiſer Jeſuit einmal geſagt. Trotze nicht, auch im Guten nicht, auch für das Recht nicht! Denn über uns walten unerforſchliche, unbegreifliche Beſchlüſſe. Widerſtrebe nicht! ſagt Tolſtoj. Aber dies iſt eine

verruchte Weisheit, der sich das redliche Gemüt des Sandwirts nicht ergeben kann. „I mueß ausmach'n, woas i ongfongen." Tirol ist an Bayern abgetreten und derselbe Kaiser, der ihm einst für seinen Mut die goldene Kette umgehängt, verlangt nun, daß er sich fügen soll. Aber das wäre bekennen, daß er im Unrecht gewesen ist. Das wäre bekennen, daß er verloren hat. Das wäre bekennen, daß er selbst an das Vaterland nicht mehr glaubt. Ja, glaubt er denn noch? Kann er denn, darf er denn noch glauben? Er will es. Er hört dem fanatischen Haspinger lieber als den Warnungen seiner bedächtigen Freunde, lieber als der eigenen inneren Abmahnung zu. Er will sich nicht aufgeben, er will nicht. Eigentlich müssen wir sagen: Der Hof, der ihn verläßt, und das Volk, das von ihm abfällt, haben recht, und er selbst, er allein, ist eigentlich der Verräter, weil er aus Trotz nicht nur sich, was er dürfte, sondern auch, was eben sein tragischer Betrug ist, die Schaar, die ihm noch vertraut, für eine Sache, an die er selbst nicht mehr glaubt, zu verderben entschlossen ist; und doch sind wir — dies ist ja das Geheimnis jeder wahren Tragödie — mit unserer Empfindung bei ihm, dem wir mit unserem Verstande nicht zustimmen können, weil wir doch fühlen, daß es ja gerade sein Trotz und seine ungezügelte Leidenschaft für die verlorene Sache sind, die ihn über die gemeinen Menschen erheben. „Doa nutzt koan Bitt'n nit," sagt er zu seiner Frau, die ihn kniefällig beschwört, sich zu besinnen und

abzulaſſen, „doa nutzt koan Bitt'n nit, i konn dös nit ertroagen, i muaß ausmach'n, woas i ongfongen, geaht's in Gaten oder in Zaun, i mueß ongreif'n, weil i mueß" — darin iſt ſeine Größe und iſt ſein Verderben. Er greift an, er wird geſchlagen, und nun fühlt er ſich nicht wie ein Held, der unterlegen, ſondern als ein Frevler, der beſtraft worden iſt. Nun ruft er ſeine Freunde zuſammen, um ſeine arge Sünde zu geſtehen: „Dalſo heart. I froag Oenk, iſt a Menſch, ſoag'n wier, es war a Gearhoab*), dem man das Guet ſeiner Mündl anvertraut und der es verſpekuliert und dann, weil er nit will, daß es aufmar wird, daß ihm ſeine Mündl Vorwürf moach'n, das Haus onzündet und dö, ſeine Mündl, in Todesgefoahr bringt, iſt, ſoag i, der Gearhoab no oals eahrlicher Mönſch onz'ſchaug'n?" Die Freunde verſtehen nicht, was er meint, er aber drängt auf die Antwort. Nun denn: Der Kerl verdient den Strick! Da richtet er ſich auf: Oes hoabt's grödt. Der Kearl ſteaht vor Oenk, doa ſöchts'n, i... I bin der foalſche Gearhoab. I bin's g'wöſ'n, i, der trotz böſſerer Einſicht, obwohl er ſelbſt nimmer an den Erfolg glabt hoat, do no amoal ongfongt hoat, noach dem zwoat'n November, noach der lötzt'n Bergiſelſchlacht. Und wieder i bin's g'wöſ'n, der no amoal Tauſende einig'hötzt hoat in den Krieg, weil er ſich nit hoat ſoag'n loaſſ'n woll'n, daß er ſchuld iſt an oallen Elend und

*) Vormund.

Blutvergieß'n, dös ſeit dear Zeit über Tirol kommen. Joa, Mander, auf Wunder hoab' i g'hofft, ſtatt in Demut mein Kreuz z' troag'n, auf Wunder, oaber der Herrgott hoat mi g'ſtürzt, g'ſtürzt, wie er g'ſtürzt hoat den Lucifer." Nun iſt er entſchloſſen, zu ſühnen, um den Namen Hofer wieder ehrlich zu machen. Zwar bewegen ihn die Bitten der Frau, ſich nicht den Franzoſen auszuliefern, ſondern nach der Pfandlerhütte zu fliehen, aber er weiß, daß man ihn finden wird. Er lächelt über die Hoffnungen der Freunde, die noch immer eine Antwort vom Kaiſer erwarten: „Mein! Freund in der Noat! Wie weard's denn anders ſein. Joa, und aufrichtig g'röd't, woas ſollt' er mit mier, dear oals Rebell do amoal d' earſt' Perſon im Land g'wöſ'n, dear ſelbſt Geld g'ſchlog'n, a onfongen? Und der Boarkönig, joa, der Boarkönig, ſo beas er ihm a mitg'ſpielt, ſo oarg ear's a trieb'n, iſt do amoal oaner gleich ihm von Gottes Gnoad'n, man kannt ſoaſt ſoag'n, von der gleich'n Famil." Er weiß wie es enden muß, und er erkennt es für gerecht. Er iſt bereit. „In mier iſt's liecht g'word'n, ſeit i doa drob'n bin in der freien Luft. I hoab' kloare Aug'n kriegt, i hoab ſöch'n g'lernt, ſeit i ong'fongen hoab, in mi ſelber z'ſchaug'n. Viel, woas mi früeher g'örgert, mier Ongſt g'moacht oder mi g'freut hoat, loaßt mi itzt ſo gleichgiltig, oals war's weit, weit wög, oals gang's mi goar nix meahr on. Und, woas i ſoag'n will, 's Landl mueß Rueh' krieg'n, Rueh', 's weard ſo lang gnueg brauch'n, bis ſeine

Wund'n verhoarscht sein. Joa, joa, und weil i dös einsieh, weil i einsieh, daß i und mein Nom wie a Dorn sein, der's immer neu aufstachelt, sixt, Swet, drum — war's bösser, wenn i gang." Du bist ein Heiliger, sagt Swet, sein Schreiber, erschüttert durch seine Stille und seine Fassung. Er aber: „Ah pa, pa, Mönsch, versünd di nit. Woas i bin? Nit meahr und nit weniger oals a schwoach's G'schöpf, oals der Sandwirt, dem oall's wie Sond durch die Hand grunnen, bei dem's toll long braucht hoat, bis ihm a Licht aufgongen, bis er der Gnoad der bössern Einsicht 's Türl aufgmoacht." Und als nun, vom Verräter hergeführt, die Soldaten erscheinen und sein Weib sie weinend um Erbarmen bestürmt, ist er schon ganz getröstet und ergeben: „Sei ruhig, Anna. Wie's a kimmt. So leicht foallt mier das Sterb'n, daß mir nit amoal die Aug'n noaß wearden. Mein Vaterland Tirol, zum letzten Mal: Vivat, vivat hoch!"

Zwei Jahre sind vergangen, seit ich zum ersten Male von diesem wunderbar ergreifenden, wunderbar befreienden, mächtigen und freien Schauspiele gesprochen habe, in welchem das Wort Luthers grollt und der helle Morgenwind unserer Berge bläst. In einem anderen Lande würde man einen Dichter, der so tief in die Seele seiner Nation greift, bis an die Sterne preisen. Bei uns darf er noch froh sein, daß man sich endlich doch herabgelassen hat, ihn an einem Sonntage aufzuführen.

Herr Eppens faßt den Hofer rauher an, als

es der Dichter wohl eigentlich gemeint hat, aber er trifft das Volkstümliche, Holzschnittliche, Kalendermäßige der biederen Figur vortrefflich. Neben ihm sind Herr Kutschera als Haspinger, Herr Martinelli als Verräter Raffl, Herr Russeck als Kolb zu nennen, besonders aber Herr Brandt, der den Swet, Hofers Schreiber, mit einer bezwingenden Wahrheit gibt. Die Hoferin spielt Frau Glöckner mit jener ruhigen Sicherheit und Kraft, die ihre stillen Gestalten aus dem Volke — man gedenke der unvergeßlichen in den „Bildschnitzern" — so stark und rührend macht.

Der blonde Dichter wurde schon gleich nach dem ersten Akt herausgestürmt. Es war ein Brausen der Begeisterung, wie wir es lange, lange in keinem Wiener Theater vernommen haben. Nach diesem tosenden Erfolge wird man sich doch wohl endlich, endlich entschließen, uns auch seine anderen Stücke zu zeigen, „Um Haus und Hof" und den „Michael Gaißmayr".

---

9. November 1902.

„Dubarry", eine Komödie in fünf Aufzügen von D. Belasco, deutsch von Helene Odilon. Sardou hat in der Tosca, in der Theodora, in der Ghismonda versucht, durch die Pracht bunter Zeiten und ihrer wilden Abenteuer auf die Sinne und die Nerven zu wirken. Ohne seinen Geist, ohne seinen Geschmack, aber doch immer noch mit einiger Scham

iſt dies von manchen Franzoſen nachgeahmt worden, von Edmond Haraucourt in ſeinem „Jean Bart", den Coquelin, oder von Bergerat in der „Pompadour", die die Hading in der Porte Saint-Martin geſpielt hat. Für das Publikum hatten dieſe Stücke den Reiz des Muſée Grevin, aber die Autoren waren doch immer noch ein wenig um die Pſychologie ihrer Geſtalten bemüht. Der Amerikaner Belasco ſchenkt ſich das: er wendet ſich nur an die Schauluſt der Menge. Im Circus haben wir ja derlei ſchon oft geſehen, übrigens auch im Jubiläums-Theater, im „Zeichen des Kreuzes". Herr Belasco nimmt das Leben der Dubarry her, jener großen Dirne des fünfzehnten Ludwig, die der Pompadour folgte, und ſchneidet ein paar Bilder aus. Wir erfahren nicht, was ſie geweſen iſt, noch wie ſie es geworden iſt; das mag jeder daheim nachleſen. Wir ſehen ſie zuerſt als kleine Modiſtin, in einen jungen Offizier der Garde verliebt, aber unbeſtändig, mit allen kokett und gierig nach Geld und Glanz. Welche Gelegenheit für einen Kenner, die Zügelloſigkeit dieſer jeunes ouvrières im Palais-Royal zu zeigen, wie ſie Rétif de la Bretonne im „Quadragénaire" gemalt hat! Hier ſchäkern ein paar nette junge Mädchen herum, die Garde zieht auf, es wird getrommelt, und man erinnert ſich angenehm an den fröhlich bewegten erſten Akt der Sans-Gêne. Die Kleine wird dann zur Gourdan gebracht, in jenes furchtbare Haus, deſſen blutige Legende noch durch die „Juſtine" des De Sade zuckt. Wir brauchen uns aber nicht zu

ängſtigen; es geht ganz manierlich zu, ſie verlobt ſich mit ihrem Leutnant, da erſcheint der König, ihr Glück iſt gemacht. Und nun dürfen wir ſie im dritten Akt ſogar im Bette bewundern. Sie iſt mit dem Grafen Dubarry vermählt, der König liebt ſie, und alle Großen des Hofes, die Miniſter, der Nuntius, die Damen, die Dauphine erſcheinen, um ihr zu huldigen, wenn ſie ſich erhebt. Aber ſie iſt nicht glücklich, ſie ſehnt ſich nach ihrem Leutnant, Coſſé, dem Sohne des Herzogs von Briſſac, den der eiferſüchtige König verbannt hat. Und plötzlich wird aus ihr die Lady Milford. Sie kanzelt den König ab, ſie leidet unter den Qualen des Volkes, ſie ſchämt ſich der Tränen, die ihr Reichtum dem unglücklichen Lande erpreßt. Kaum iſt der König fort, ſtürzt Coſſé verwundet herein. Er iſt entflohen. er hat ſich zu den Aufrührern geſchlagen, er trachtet dem Könige nach dem Leben, alles aus Liebe zu ihr. Sie verbirgt den Flüchtigen in ihrem Bette, ſie weiß den König zu täuſchen, und als ihr Schwager das Geheimnis erſpäht, fragt ſie gelaſſen bloß: „Wie viel?“ Der Ritter, ſich tief verbeugend, ſpricht: „Hunderttauſend Louis!“ Der Vorhang fällt. Der vierte Akt iſt nun gar dünn: der edle Schwager verrät dem König, daß Coſſé bei ihr verſteckt iſt, ſie lockt dem König das Verſprechen ab, Coſſé zur Verbannung zu begnadigen. Aber der Akt ſpielt im Garten von Verſailles, in der Ferne murrt das hungernde Volk, auf dem Raſen tanzen die Marquiſen, der Mond ſcheint und Muſik tönt, bald

gierig flüſternd, bald bacchantiſch. Der letzte Akt: 1793. In drei Bildern: Zuerſt dringen Sansculotten in das Landhaus der Gräfin ein und ſchleppen ſie fort, die Marſeillaiſe wird geſungen; dann erwartet ſie in der Conciergerie ihr Urteil; endlich fährt ſie auf dem Karren zur Guillotine, an dem Laden vorbei, in welchem die heitere Modiſtin einſt gedient hat. Zu ſeiner Entſchuldigung mag der Autor nun freilich ſagen, das Leben der Dubarry ſei ſo leer und nichts geweſen, daß man es wirklich nur als einen Wechſel von Koſtümen und Dekorationen ſchildern kann. Was uns ſonſt mit großen Courtiſanen faſt verſöhnt, die Pracht ihrer Begierden, die Leidenſchaft zu gebieten und eine unerſättliche Luſt, alle Gewalten und alle Genüſſe der Erde auszukoſten, dies alles war ihr fremd. Die Pompadour hat über ihre ganze Zeit geherrſcht, die Dubarry nur über die flackernden Launen eines Greiſes. Die Goncourts ſagen: „Beſtellungen, Lieferungen, Rechnungen, das war ihr ganzes Leben.“ Nicht einmal auf die Mode hat ſie gewirkt: „Le gouvernement même du goût échappe à madame du Barry; et, comme dans les choses de la politique, elle s'abandonne à son temps dans les choses de l'art. Elle suit la mode et ne préside à rien.“ Sie war zu dumm, auch nur einen neuen Wunſch zu haben. Sie war nichts als ein ſchönes Tier. Freilich, von einer Schönheit, die unvergleichlich geweſen ſein muß. Ihre langen Haare, wird erzählt, waren weich wie Seide, aſchblond und geringelt wie die

Locken eines Kindes. Die Brauen hatte sie braun und den blauen Augen gab ihre Gewohnheit, mit halbgeschlossenen Blicken lüstern zu blinzeln, einen unendlichen Reiz. Das Näschen war zierlich geschnitten, die feinen Lippen sehr zart, ihre Haut so hell, daß man sie mit einem in Milch schwimmenden Rosenblatte verglich. Vor ihrem Bilde rief Voltaire aus: „L'original êtait fait pour les dieux!“ Aber wenn diese Statue weicher Anmut und zarter Lust zu reden begann, war es die Sprache der Hallen, die aus ihrem süßen Munde floß. Wenn sie sich ärgerte, fluchte sie wie ein Kutscher und ihre Freuden waren les plaisirs gaillards et libres d'une petite maison. Was sie berührte, wurde gemein und der Schein, den die Pompadour immer noch um den Thron bewahrt hatte, versank. Sie war nicht böse. Sie verzieh leicht und rächte sich nie. Sie hatte keine Leidenschaft, kaum eine Begierde. Ihr ganzes Wesen war, nichts als gemein zu sein. Wer will da vom Autor „Psychologie“ verlangen? Sie hatte keine. Er kann nur Kostüme und Dekorationen zeigen. Das ist denn auch offenbar gewesen, was Herrn Belasco gereizt hat: mit Massen zu wirken, im Glanze einer versunkenen Pracht zu schwelgen und vielleicht einmal zu beweisen, daß ein Regisseur, wenn er nur die Mittel hat, seiner Phantasie zu folgen, gar nicht erst einen Autor braucht, um das Publikum zu berauschen und betören. Wir scheinen freilich hier in Wien vorläufig noch nicht so weit zu sein. Wenigstens nach der Première zu schließen,

die gestern zuletzt doch eigentlich eine leise Enttäuschung war. Aber man bewunderte den Reichtum und den Geschmack der Ausstattung, die Fülle der Gestalten, die Schönheit der szenischen Bilder — das charmante des kleinen Empfanges im dritten Akt und das stürmische der Straße im letzten sind wahre Wunder der Inszenierung, auf die Direktor Bukovics stolz sein darf. Und besonders bewunderte man Frau Odilon, der diese Rolle nicht leicht eine deutsche Schauspielerin nachspielen wird. In den heiteren Szenen sprühend von Drolerie und Laune, weiß sie sich auch in den finsteren mit einer merkwürdigen Energie zu behaupten; ja gerade in der Conciergerie wirkte sie am stärksten. Und so gefährlich es ist, beim Theater den Propheten zu machen, ich möchte doch fast wetten, daß es ihr gelingen wird, der Kraft und der Verve ihrer Darstellung, das elende Stück beim großen Publikum durchzusetzen.

Der heilige Rat.

(Ländliches Drama in einer Vorgeschichte und drei Aufzügen von Ludwig Ganghofer. Zum erstenmal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. Januar 1903.)

Wer Ganghofer auf der Gasse erblickt, bleibt unwillkürlich stehen und sagt sich: Das ist ein Dichter! Er sieht so aus, wie sich Jünglinge und Mädchen den deutschen Dichter träumen. Blond, schlank, groß mit einem wunderbar scharfen und klaren Pro-

fil, froh und kühn im Ausdruck, geſchmeidig und raſch an Gebärden, von der ſchönſten deutſchen Anmut der Bewegungen, hat er ſolchen Stolz und Liebreiz auf ſeinem ganzen Weſen ruhen, daß man ſich nicht leicht eine fürſtlichere Erſcheinung denken kann. Dazu ſtimmt, wie er lebt: leidenſchaftlich der Schönheit ergeben, mit der Natur vertraut, Jäger, Segler, Sportsmann, gierig nach allen Künſten, unerſättlich im Genuſſe ſchöner Räume, edler Bilder oder Büſten, ſeltſam prunkender Verſe, wie d'Annunzios oder unſeres Hofmannsthal; dazu ein Streiter, dem die Luſt an Wagniſſen aus den Augen blitzt, den die Erinnerung großer und gewaltſamer Zeiten reizt; als Wirt im Erſinnen köſtlicher Feſte und erleſener Gaſtlichkeiten unvergleichlich; kurz einer, der das Leben aus tauſend Krügen ſchlürft. Ludovico il Magnifico hätte er im Quattrocento geheißen. Und wenn man ihn nun gar noch von fremden Ländern und Meeren und ſeltenen Menſchen ſo lebendig und mit ſolcher Kraft erzählen hört, daß alles gleich leibhaft zur ſchönſten Gegenwart vortritt, fühlt man, welch ein Künſtler das ſein muß.

Ich darf nun doch ſagen, daß ſeine Werke dieſe Erwartung niemals ganz erfüllen. Zwar, wenn man fähig iſt, ſich ſein Weſen recht einzuprägen und ſich dann ſeine Werke mit ſeinem Tone und ſeinen Gebärden und im Glanze ſeiner Augen vorzuſtellen, ſo kommt man manchmal dazu, durch ſie hindurch herauszuſpüren, was er empfunden haben mag, und ahnt da eine große Fülle. Was wir aber von der

Kunst doch fordern müssen, daß sie ein vollkommener Ausdruck sei, zu dem man sich nicht erst einen Menschen hinzuzudenken braucht, sondern aus dem man ihn schon mit seiner ganzen Natur vernehmen kann, das fehlt seinen Werken. Ich denke oft darüber nach, woher das eigentlich kommen mag, weil ich doch nicht recht begreifen kann, wie manche viel niedrigere Menschen, welchen sein reicher Geist, seine hohe Gesinnung, sein frisches Gefühl fremd sind und welche auch in der ganzen Führung und Haltung ihres Lebens, bis an die Ohren im Gemeinen, viel weniger Künstler scheinen, als er nach seiner Empfindung gewiß ist, ihn doch durch Werke übertreffen, die durch ihre Geschlossenheit, das richtige Verhältnis aller Teile und die schöne Harmonie aller Beziehungen zuweilen eine künstlerische Wirkung erreichen, die ihm versagt bleibt. Ich habe manchmal schon vermutet, ob nicht vielleicht die Kunst nur ein Ersatz ist, den die Götter bloß jenen gewähren, welche entbehren. Wer die glücklichen Organe hat, alles Leben umklammernd zu genießen, wem es sich ganz ergibt und wen es ganz erfüllt, für den ist es höchstens der Wunsch, sich schön zu erinnern, der ihn zur Kunst führen mag. Aber wer sich ausgestoßen fühlt, wen das Leben ängstigt, wer keine Macht hat, es unmittelbar zu gestalten, der flieht in die Kunst wie in eine tiefe Höhle und gräbt sich ein; und alle Kraft, allen Hunger, alle Leidenschaft, welche die anderen an das Leben selbst hingeben, stößt dieser in sein Werk, das für ihn das einzige Leben ist. Und

da wir ihm anfühlen, daß hier ein Menſch um ſeine Exiſtenz gerungen hat, dadurch zwingt es uns mit einer Kraft, die den Werken, welche die Glücklichen hinſtreuen, immer fehlen wird. Vielleicht iſt ein vollkommenes Werk immer bloß der Lohn für die Entbehrung des Lebens. Freilich: Leonardo! Freilich: Shakeſpeare! Freilich Goethe! Aber in dieſe Regionen reicht eben wohl unſer Urteil überhaupt nicht hinauf.

Ich kenne alſo die Grenzen Ganghofers ganz genau und unter dem ſtarken Eindrucke ſeiner ſchönen Natur bin ich eher geneigt, ſeine Werke weniger zu ſchätzen als ſie verdienen. Ich meine aber, es iſt an der Zeit, einmal auszuſprechen, daß ihnen jetzt doch, beſonders von Berliner Freunden, unrecht geſchieht. Richard M. Meyer (ich nenne abſichtlich einen Autor, deſſen Urteil mir ſehr viel gilt, dem ich meiſtens zuſtimme und von dem mich eigentlich nur ſein leiſer Hochmut gegen die Öſterreicher trennt: er hat von der Karoline Pichler keine Ahnung, weiß von Warsberg, unſerem Walter Pater, nichts und verkennt Stelzhamer und Stifter ganz) nennt auf den neunhundertundſiebenundvierzigSeiten ſeiner „Deutſchen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" Ganghofer ein einziges Mal und da tut er ihn in fünf verächtlichen Zeilen ab, während etwa Georg Hirſchfeld fünfmal erſcheint und an einer Stelle zwei volle Seiten erhält, Heinz-Tovote zweimal, Max Dreyer dreimal genannt und ernſthaft

behandelt werden. Da muß ich nun denn doch ſagen: So viel „Künſtler“ oder „Artiſt“ als Dreyer iſt Ganghofer auch und Talent, plaſtiſche Kraft und die Gabe, Figuren hinzuſtellen, hat er, wenn er ſchläft, immer noch mehr als Hirſchfeld und Tovote zuſammen, ſo ſympathiſch mir die beiden perſönlich auch ſein mögen. Man ſcheint aber eben jetzt in Berlin für die Konventionen des dortigen Naturalismus noch immer ſo verblendet zu ſein, daß man dieſe für künſtleriſch, jede andere Konvention aber für unkünſtleriſch hält und vergißt, daß es nun einmal in der Kunſt ohne irgend eine Konvention nicht geht, daß alle gleich unwahr ſind und daß es doch nur darauf ankommt, was ein Künſtler aus eigenem in ſie bringt. Mir iſt die ganze Konvention der Romane von Ganghofer ſehr zuwider, ich finde aber in jedem doch Zeichen einer Freude an der Natur, eines innigen Lebens mit Wald und Waſſer, eines Gefühles für Licht und Luft, die mich allen Ärger über die Fabel manchmal vergeſſen laſſen. Freilich ſind es immer nur Zeichen, wie Feuer auf fernen Bergen flammend. Ihm fehlt vielleicht, um ein vollkommenes Werk zu ſchaffen, nur die feierliche Stille, die es ausreifen läßt, während er, ungeduldig und zu raſch, die Gaben der guten und der ſchlechten Stunden vermiſcht. Dafür iſt gerade ſein neues Stück wieder ein vortreffliches Beiſpiel. Wüßten wir nicht, von wem es iſt, ſo würde man nach dem Vorſpiel Halleluja ſchreien: ein neuer Anzengruber iſt da! Aber dann folgt freilich nichts als ein gut gebautes,

feſt gefügtes und ſicheres Stück, deſſen Tragik uns vielleicht überreden, doch keineswegs überzeugen kann.

Hans Mettenleitner, der junge Seehofbauer, iſt in die Magdalen, ſein Weib, ſehr verliebt, aber es fehlt ihnen der Segen: ſie haben, ſeit ſieben Jahren verheiratet, noch immer kein Kind. Sie iſt vielleicht zu ſchwach; ſie iſt ja ſo zart, daß der Mann von ihr ſagt: „Is mer ja eh ſcho, als hätt' i an ausdroſchenes Halmerl in die Arm." Oder vielleicht iſt auch er gar zu ſtürmiſch. Der Herr Pfarrer hat darüber ſeine Gedanken, die er nicht recht ſagen kann; er meint nur, ſie ſollten nicht zu „gewalttätig" ſein, allzuviel iſt ungeſund, auch im Guten, im Beten und Wallfahrten: „Unſer Herrgott iſt ein ſeelenguter Mann, aber wenn man ihn alleweil am Kittel reißt, ſo wird's ihm auch zuwider. Da mag er erſt recht nicht." Und die Nachbarinnen tuſcheln und ziſcheln, daß vielleicht auch der Mann in ſeiner Jugend „z'viel tugendhäfti" geweſen iſt: „Brav ſei, no ja... hähähä... is a net ſchlecht! Abr an Übrmaß? Na, na! Übrmaßi brav ſein is grad wia übrmaßi beim Eſſ'n! Was hat ma davo? An vadurbna Magn... und anſchlagn tut's oam aa net! Mei Mann... hähähä... der is anders gweſn! Für zwoa hat 'r ſcho zahln müaſſen, wia mer uns gheirat habn... ſichr is ſichr, hat 'r ſie denkt, der, hähähä... iatzt habn ma fünfe." So wird im ganzen Dorf darüber getratſcht und man freut ſich heimlich und vergönnt die Kränkung dem reichen und ſtolzen Manne, daß er es faſt als eine Schande fühlt. Die „truckenen

Liabsleut" werden ſie genannt und er hört den Spott und die Schadenfreude raſcheln, wo er geht, und ein gieriger Vetter iſt da, der ſchon mit lüſternen Augen auf den prächtigen Hof für ſeine ſieben Kinder ſieht. Gibt's denn kein Mittel? Tag und Nacht denken ſie an nichts anderes. Gibt's denn kein Mittel? Alles haben ſie ſchon verſucht. Dem Teufel würden ſie ſich verſchreiben, ſie in ihrer Angſt, den zärtlich geliebten Mann zu verlieren, er in der Sorge um den Hof und in ſeinem Hochmut. Da weiß eine Nachbarin einen „heiligen Rat". Sie ſchlägt die Bibel auf, im erſten Buch Moſe das ſechzehnte Kapitel, da heißt es: „Sarai, Abrams Weib, gebar ihm nichts. Sie hatte aber eine ägyptiſche Magd, die hieß Hagar. Und ſie ſprach zu Abram: Siehe, der Herr hat mich verſchloſſen, gehe doch zu meiner Magd, ob ich vielleicht aus ihr mich aufbaue." Iſt das nicht ganz der Fall der Bäuerin? Und haben ſie nicht auch eine Hagar im Haus, das Mareile, ein ſchwäbiſches Mädl, zur Flachsarbeit aufgenommen? Der armen Magdalen iſt es ſchrecklich, aber ſie bezwingt ſich, putzt das Mareile auf und führt es dem Hans zu... In dieſer Vorgeſchichte finde ich alles, die hitzige Stimmung, die Expoſition des Falles, die Klarheit der Geſtalten und ihrer Welt, die Epiſoden, die Handlung vortrefflich. Sie ſetzt auf das glücklichſte ein, ſteigert ſich unaufhaltſam und läßt unſer Mitgefühl nicht mehr aus. Und alles geſchieht mit derſelben Ruhe und Sicherheit, die wir

an Schönherr so bewundern, dessen man unwillkürlich gedenkt.

Das Stück zieht nun die Folgen dieser Tat. Haarscharf, klar, logisch, es läßt sich eigentlich nichts einwenden, als daß man eben doch das Gefühl hat — oder ich will bescheidener sagen, daß ich doch immer wieder das Gefühl habe: das ist Theater! Sudermann wird ja bös, wenn man das sagt. Aber wie sollen wir es anders nennen, wenn wir den Eindruck haben: dies geschieht nicht, weil es geschehen muß, sondern um auf uns zu wirken, es geschieht nicht notwendig, sondern es geschieht absichtlich?

Der heilige Rat ist befolgt worden. Das Mareile hat dem Bauer ein Kind geboren, dann ist sie entlohnt und fortgeschickt worden. Es gilt überall als das Kind seiner Frau. Niemand im Dorfe weiß etwas, und auch der Bauer hat keine Ahnung, daß es nicht sein Bub ist, sondern eines Knechtes, dem das Mareile schon früher gehört hat. Nach einem Jahre wird auch der Magdalen ein Bub geboren, aber die Freude bleibt aus, die sie sich erwartet haben: denn der Bauer hat sich angewöhnt, untreu zu sein, und rennt nun jedem Mädel nach. So sind neunzehn Jahre vergangen. Der erste Sohn, Fabian, ist der Liebling des Vaters, die Mutter mag ihn nicht, sie hängt am zweiten, Deodonat. Der soll nun Geistlicher werden, aber er will nicht, er will die Beverl heiraten, die Tochter jenes gierigen Vetters. Die Mutter hilft ihm, der

Bruder widerſetzt ſich, der Vater ſchwankt, jener wilde Knecht, der damals das Mareile verführt hat, hetzt und hußt, es zieht ſich immer drohender zuſammen. Nun aber ſetzt eine etwas gewaltſame Intrigue ein, die Mutter läßt das Mareile kommen, aus dem eine elende Landſtreicherin geworden iſt, der Knecht lockt den Deodonat mit ſeinem Mädchen auf ein leckes Schiff, der Alte bricht unter der Enthüllung, daß der geliebte Fabian gar nicht ſein Sohn iſt, erſchüttert zuſammen — Not und Tod hat der heilige Rat über alle gebracht, die ſich nicht fügen und das Schickſal überliſten wollten.

Lebendige Stunden.

(Vier Einakter: „Lebendige Stunden", „Die Frau mit dem Dolche", „Die letzten Masken", „Literatur" von Arthur Schnitzler. Im Deutſchen Volkstheater zum erſten Male aufgeführt am 14. März 1908).

Es iſt jetzt eben zehn Jahre her, daß der „Anatol" erſchien. Er hatte ſogleich einen großen Erfolg: denn man wunderte und freute ſich, mit welcher Anmut hier ein junger Wiener über alle kleinen Künſte gebot, die man ſonſt nur den Franzoſen zugetraut hatte, und dabei ſeinen eigenen Ton durchzubringen, einen perſönlichen Reiz zu behaupten wußte. Die gute Laune der Darſtellung, die Keckheit der ungezwungenen Sprache, welche doch ihre Haltung niemals verlor, ein Hauch von jener Melancholie, die der Wolluſt zu folgen pflegt, eine Ner-

vosität, begreiflich an einem nachdenklichen, ja fast philosophischen jungen Menschen, der sich aber von der süßen Albernheit dieser kleinen Mädchen nicht losmachen kann, ein leiser Spott, der sich lieber noch gegen sich selbst als gegen die anderen wendet, dies alles war so wienerisch und doch so neu, daß man sich vor Vergnügen gar nicht fassen konnte, und als nun gar seine „Liebelei" kam, die freilich im dritten Akt schon diese enge Welt einer städtischen Erotik verläßt, um ins Menschliche zu bringen, da war er über Nacht mit einem Male berühmt. Es war nun nur die Gefahr, daß er sich, vom Erfolge verlockt, zur Manier verführen lassen und sich behaglich, wie mancher der jungen Pariser in jener Zeit, sozusagen als cochon triste etablieren würde; und ich habe diese Befürchtung damals ausgesprochen, gereizter und heftiger, als es notwendig gewesen wäre, aber eigentlich doch in einer guten Gesinnung: denn es galt, ihn von seiner nächsten unmittelbaren Welt weg über sich selbst, über Launen und Grillen des Tages hinauszureißen und eben dadurch erst zu sich, zur Besinnung, zur Entwicklung zu bringen. Goethe hat einmal zu Eckermann gesagt: „So lange ein Dichter bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in

Manier zugrunde geht.“ Dieſe Probe hatte Schnitzler zu beſtehen, das war mein Gefühl. Er hätte mich aber gar nicht gebraucht, denn in ihm iſt jene wunderbare Ungeduld der ganz ehrlichen Menſchen, die ſich niemals beruhigen, bei keinem Erfolge verweilen, ſondern unerbittlich von ſich das Höchſte zu fordern entſchloſſen ſind. Vom „Anatol“ zum „Schleier der Beatrice“, welch ein Weg! Wie muß dieſer Dichter mit ſich gerungen, wie vielem muß er entſagt, wie unabläſſig muß er ſich ausgebildet haben! Man ſollte wirklich meinen: ſchon aus Reſpekt vor dieſer hohen Arbeit allein, aus Verehrung einer ſo reinen künſtleriſchen Geſinnung hätte man ihm dankbar zujauchzen müſſen. Doch ſind die Menſchen bei uns ein wunderlich Geſchlecht und ganz den alten Epheſiern gleich, die Hermodoros, ihren wackerſten Mann, aus der Stadt jagten, mit den Worten: „Von uns ſoll keiner der wackerſte ſein oder, wenn ſchon, dann anderswo und bei anderen.“ Dies erzählt uns Heraklit und fügt, der Grobian, hinzu: Recht täten darum die Epheſier, wenn ſie ſich alle, Mann für Mann, aufhängen und den Unmündigen ihre Stadt hinterlaſſen würden.

Die „Lebendigen Stunden“ kennt man ja von der angenehmen Aufführung her, die Brahm voriges Jahr im Carl-Theater gegeben hat. Von den vier in der Stimmung, im Tone ſo wechſelnden und doch geiſtig ſo feſt zuſammengehaltenen Akten wird der letzte dem Publikum immer am beſten gefallen; wie da Weltmann, Literat und Dilettantin ſich heiter

durcheinander ſchlingen und ironiſch umeinander wiegen, das iſt in der Tat charmant, mag dabei die Gerechtigkeit auch ein bißchen verſchoben ſein, da doch im Leben, ſeien wir nur aufrichtig, meiſtens der verbummelte Skribent immer noch erträglicher iſt als ein alberner Ariſtokrat, was der Dichter ſelbſt wohl auch ganz gut weiß. Der ſtärkſte iſt der dritte, die „Letzten Masken", wo die innere Verwilderung eines raté ſo grauſam neben die innere Erſtarrung eines Günſtlings geſtellt wird, daß wir uns am Ende ganz entſetzt ſagen: Verunglücken oder reuſſieren, es wird einem die Wahl ſchwer, das eine bringt den Menſchen ebenſo herab als das andere! Der liebſte iſt mir die „Frau mit dem Dolch". Ich habe auch den erſten ſehr gern, die „Lebendigen Stunden", um ihrer herbſtlichen Wehmut und Stille willen, wenn ſie auch freilich auf lyriſchen Füßen leichter gehen als es im Theater, will man wirken, erlaubt iſt. Aber die „Frau mit dem Dolche" ziehe ich noch vor, weil ſie an unſere tiefſten Stimmungen rührt. Freilich fragt das Publikum am Ende, was ſie denn eigentlich „bedeuten", was das Ganze heißen ſoll, und es will, daß wir ihm den Sinn bei Heller und Pfennig vorrechnen und herausbezahlen ſollen. Worauf ich ſchon voriges Jahr geantwortet habe: Wenn ich das könnte, wäre er kein Dichter und es wäre kein Gedicht. Wie es einem nun aber meiſtens paſſiert, wenn man ſich vergißt und einmal etwas Geſcheites ſagt, habe ich dadurch manche Leute ſehr aufgebracht und ſie

haben mich ausgelacht. Ich kann ihnen jedoch nur wiederholen, daß es wirklich das Amt der Poesie war, ist und sein wird, Unaussprechliches, da es sich mit Worten nicht mitteilen läßt, uns an einem Beispiele, an einem Falle zu zeigen, der uns, was nun einmal nicht gesagt werden kann, wenigstens fühlen läßt. Wer mir das nicht glauben will, schlage seinen Hebbel nach, wo geschrieben steht: „Wehe dem Dichter, dessen Werk man im gemeinen Verstande kapieren kann! Er ist entweder nichts oder hat wenigstens nichts gemacht.“ Oder er erinnere sich, daß Goethe die Kunst „eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“ genannt und darum resolut gesagt hat: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“

Die „Frau mit dem Dolch“ schlägt manches an, was wohl jeder einmal gespürt hat, wenn man sich sonst auch gern beeilt, von solchen unheimlichen Stimmungen loszukommen. Wir tun oft, was für uns gar keinen Sinn hat, was uns auch nicht einmal Freude macht, was wir eigentlich gar nicht wollen, wovon wir uns geheimnisvoll gewarnt fühlen, wovor wir eher zurückschauern. Aber es reizt uns. Der Verstand zählt uns die Folgen vor. Wir sehen ein, er hat Recht; wir beschließen, ihm zu gehorchen. Es hilft aber alles nichts; wir tun es doch, oder eigentlich müßte man fast sagen: es wird doch mit uns getan. Es ist stärker als wir: es reizt uns. Es reizt uns, obwohl es uns gar nicht

freut, obwohl es uns gefährlich und verderblich ist. Vielleicht gerade: weil es uns gefährlich und verderblich ist. Vielleicht gerade aus Lust an der Gefahr, am Verderben. Das ist doch absurd, wird man sagen. Man lese aber Edgar Poe nach, der gern die Macht zeigt, die das Absurde über den Menschen hat, und wie sie ihn stößt, eben das zu tun, was die Vernunft ihn vermeiden heißt. Wer sich über einen Abgrund neigt, den zieht es hinab. Die Heiligen, welche die Sünde erkennen, werden von ihren Lockungen am heftigsten heimgesucht. Wie sollen wir uns das erklären? Wie sollen wir es uns überhaupt erklären, wenn unser Gefühl begehrt, was unsere Vernunft uns versagt? Wir meinen dann wohl (einen Ausdruck von Barrès anzuwenden), es seien die Toten in uns, die mächtiger sind als wir selbst. Es ist irgend ein fürchterlicher Urgroßvater in mir, der immer noch nicht sterben will und dessen ich mich nicht erwehren kann. Der regt mein Blut auf und reißt mich zu Taten hin, denen meine Vernunft längst entwachsen ist. Daher alle die Gespenstergeschichten von Familien, in welchen eine grauenhafte Tat, einmal verübt, so blutig auf allen Nachkommen liegt, daß sie immer wieder wiederholt wird; man erinnere sich etwa der „Elixiere des Teufels". Wir lachen aufgeklärt darüber, aber wer ist unter uns, der nicht am hellen Tage schon mit solchen Gespenstern gerungen hätte? Und schließlich geschieht mit jenem Pater Medardus auch nur genau dasselbe, wie mit dem

Coupeau in „L'Aſſommoir". Von hier iſt es nun gar nicht mehr weit und wir fühlen jenen verruchten Urgroßvater ſo ſtark in uns, daß wir uns einbilden, wir ſelbſt hätten damals ſeine Tat verübt: wir hätten ſchon einmal in einer anderen Zeit in anderer Geſtalt gelebt. Und vielleicht bilden wir uns das nicht bloß ein. Es gibt Menſchen, die darauf ſchwören. Aber freilich, wir raffen uns auf, wir fühlen, daß wir uns dem nicht hingeben dürfen, ohne über die Grenzen zu geraten. Wir ſpielen nur manchmal damit ein wenig. Wir ſchließen die Augen und dämmern ein. Und dann erinnern wir uns. Aber plötzlich tönen die Glocken wieder, die Frau mit dem Dolche erwacht, Paola iſt wieder zur Pauline geworden, es war nur ein Traum. Aber freilich: Was iſt Wahrheit, was iſt Traum?

V.

Theater in der Josefstadt.

Der brave Richter.

(„Le bon-juge", von Alexander Bisson. Zum erstenmale aufgeführt im Theater in der Josephstadt am 6. September 1901.)

Die Franzosen haben ein ganz merkwürdiges Zusammenspiel in ihrer Literatur. Bei uns bleibt immer alles vereinzelt, niemand wirkt auf den anderen, weil jeder für sich und besonders sein will; nichts hat Folge. Dort wird das Geistige sozusagen gemeinschaftlich betrieben: irgend etwas, ein Gedanke, eine Beschwerde, ein Wunsch, ist dans l'air, jemand greift es auf, gleich nimmt es ihm der nächste ab, um es wieder einem anderen zuzuwerfen, und so wird jedes Thema durch alle Fälle abgewandelt, aus der Presse zum Theater, von der Bühne ins Cabaret, durch alle Formen bis zur Farce und zum Couplet, und man kann den Einfall des einzelnen so durch tausend Variationen verfolgen, bis er für jeden Geschmack seine Form gefunden hat, für den Snob wie für den Concierge. Momentan ist es der Zweifel an der Justiz, der dekliniert wird. Ein Vorwurf, der freilich nicht bloß den Franzosen gefällt; man denke an Tolstoj's „Auferstehung", an den „Biberpelz", an den „Simon Thums" und die

„Bürgermeiſterwahl". Aber die Franzoſen ſtellen ihn, ſeit Panama und der Affaire, mit einer wahren Leidenſchaft dar. Man erinnere ſich der „Roten Robe", die man voriges Jahr im Burgtheater geſehen hat. Das neue Stück von Biſſon, „Le bon juge", iſt in Paris ſcherzhaft „La robe rose" genannt worden, weil es dasſelbe Thema berührt, aber milder, gewiſſermaßen: mit roſigem Finger. Es iſt in der Tat eigentlich dasſelbe Stück, aber als Vaudeville, ohne den Ernſt und die Wucht des Dramas, was ihm erlaubt, nur noch frecher zu ſein.

Eine Geſchichte des Vaudevilles wäre erſt zu ſchreiben. Das klaſſiſche Vaudeville ſucht einen abſurden Einfall mit dem höchſten Verſtande, geradezu mathematiſch auszuführen. Das iſt die erſte Phaſe: der Triumph der Berechnung. Aber bald wirkt die Technik nicht mehr, weil ſie allmählich ſo geläufig geworden iſt, daß ſie ſchließlich ſchon jeder beherrſcht. Nun wird der Einfall zur Hauptſache. Es iſt die Phaſe einer wahrhaft amerikaniſchen Phantaſie, die im Erdenken des Undenkbaren, im Ahurissement des Publikums ſchwelgt. Und in der letzten Phaſe kommt noch eine böſe, faſt tückiſche Luſt am Hohn dazu, der Spaß wird agreſſiv, er wird zum reinen Anarchiſten. Dieſe Entwicklung zeigt Biſſon ſehr deutlich. In ſeinen „Surprises du divorce", im „Toupinel" und in der „Famille Pont-Biquet" iſt, bei aller Verwegenheit der Situationen, doch noch immer der Stolz des Technikers zu bemerken, der durch ſeine Bravour verblüffen will. Aber nun reizt

ihn das nicht mehr. Er nimmt lieber die Peitsche und schlägt los, zwei Akte lang, bis er sich erst im dritten doch auf die „fantaisie excessive“ besinnt, die man von ihm zu erwarten gewohnt ist.

Herr Duvigneul ist Reporter bei der Sentinelle Parisienne. Sein Blatt will eine Enquete über die Zustände in der Justiz veranstalten. Er hat den Einfall, da das Interview schon ein bißchen abgenützt ist, sich lieber einfach selbst verhaften zu lassen, um mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu hören, was da vorgeht. Er schreibt also an Herrn Leplantois, den Untersuchungsrichter, einen anonymen Brief, auf den hin er auch richtig als ein lang gesuchter Mörder arretiert wird. Man verhört ihn, er weigert sich zu antworten und so ist er denn schon seit einem Monat eingesperrt, schaut und horcht herum, macht sich Notizen und bereitet in aller Ruhe seine Artikel vor, „une suite d'articles vécus, qui, j'ose le dire, seront sensationnels“. Er hat aber auch Glück: ein besseres Exemplar konnte er sich nicht wünschen als diesen dummen, eitlen und lasciven Gecken, der Herr Leplantois ist. Wenn Herr Leplantois ein Rad für seine Frau kaufen soll, ladet er einen Champion vor, läßt ihn einen halben Tag warten und fragt ihn dann, immer im Namen der Justiz und mit der ganzen strengen Feierlichkeit des Richters, welche Maschine die beste sei; der arme Radler ist natürlich noch froh, nachdem er schon alle Schauer des Gerichtes gespürt hat, so billig davon zu kommen. Wenn Herr Leplantois eine hübsche

Dame zu verhören hat, tut er es am liebſten in ihrer Wohnung. Wenn ſie ſchön zu bitten weiß, läßt er den Gefangenen frei, den ſie liebt. Da er ſelbſt unfähig iſt, ein Verhör zu führen, leitet er ſeine Frau an, die Gefangenen auszuhorchen, bei welchen ſie ſich im Namen der Wohltätigkeit, im Namen der Oeuvre des Inculpés récalcitrants einſchleicht. Die Frau iſt übrigens ſehr hübſch, ſehr nett und ein bischen romantiſch, ſie hat eine geheime Leidenſchaft für ſchöne Verbrecher. Ein Brigand magnifique, un superbe bandit iſt für ſie das Höchſte. Dies benützt der Journaliſt, um mit ihrer Hilfe, nachdem er genug erlebt und ſich ſeine Notizen gemacht hat, in den Kleidern des Richters zu entkommen, nachdem er die Dame zu ihrem großen Vergnügen, behutſam und ohne ihr wehzutun, ein wenig gefeſſelt und dem ſchlafenden Gendarmen den Czako abgenommen hat.

Nach der ingrimmigen Satire dieſes erſten Aktes kommt einem der zweite ein bischen dürftig und leer vor. Er ſoll auch nur den dritten vorbereiten, was man ſich freilich unſchwer ingeniöſer denken könnte. Es handelt ſich um die Rache, die der Journaliſt an dem guten Richter nehmen will. Der Journaliſt hat einen Freund, Herrn Lajaunette, den Leplantois auf einen falſchen Verdacht hin verhaftet, aber dann, durch die Bitten einer pikanten kleinen Perſon und ihre Verſprechungen betört, losgelaſſen hat. Dieſes heitere Mädchen, jener Freund, der Reporter, Frau Leplantois und ihre Mutter, dieſe

beiden durch die Untreue des Richters erbittert, die man ihnen beweist, verschwören sich nun. Das Mädchen lockt den lüsternen Heuchler aufs Land in ein kleines Hotel, das die Verschwornen für einen Tag gemietet haben, und hier beginnt nun der dritte Akt, der von einer wahren Freneſie im Absurden ist. Leplantois kommt mit der Kleinen an, sie nehmen ein Zimmer, sie beginnen fröhlich zu dinieren. Kaum sitzen sie, so tritt Frau Leplantois aus dem Kabinett nebenan rechts, sieht ihren Mann gelassen und fremd an und ruft dem Kellner, Champagner zu bringen. Leplantois fährt entsetzt auf, aber schon ist sie verschwunden. Er faßt sich. Es kann ja nicht sein. Aber diese Ähnlichkeit, kaum zu glauben! Noch hat er sich von seiner Bestürzung nicht erholt, da tritt der Journalist ein, den er ja noch immer für den entflohenen Mörder hält. Er ruft den Kellner herbei. Der Kellner kennt den Herrn: es ist der Maire der kleinen Stadt. Der Kellner kennt auch die Dame, die Frau Leplantois so verhängnisvoll gleicht: es ist die Frau des Abgeordneten der Stadt. Eben tritt sie wieder ein, diesmal von links, und Leplantois ist wieder über die Ähnlichkeit starr. Aber nein, sagt der Kellner, das ist ja gar nicht dieselbe wie früher; diese ist eine Schauspielerin von Rouen. Leplantois wird ganz wirr: von rechts die Frau des Abgeordneten, von links eine Schauspielerin, und immer wie seine Frau! Ihn schwindelt. Da tritt nun auch Lajaunette ein und man kann sich den Schrecken des Richters denken, da er doch eben diesem das

charmante Mädchen entführt hat, mit dem er jetzt diniert. Wenn der sie erkennt, wird er ihn töten! Aber nein, Lajaunette kommt ganz freundlich auf ihn zu: denn Lajaunette ist gar nicht Lajaunette, sondern ein Herr Moutonnet. Leplantois greift sich an den Kopf, es ist zu toll! Aber siehe, auch sein Sekretär ist da, aber es ist gar nicht sein Sekretär, sondern der Wirt des Hotels, und die Schwiegermutter, die jetzt vor dem Unglücklichen auftaucht, steht vergnügt an der Kasse, um den Gästen die Rechnung zu machen. Leplantois zittert am ganzen Leibe. Was ist mit ihm geschehen? Träumt er? Ist er verhext? Ist er wahnsinnig? Und nun fängt die Kleine zu heulen und zu toben an. Ist das seine Liebe? Sie hat sich das anders gedacht! Er ist wohl verrückt! Und nun male man sich den Wirrwarr aus, in den zuletzt noch ein Polizeikommissär stürzt, um den Richter auf eine anonyme Anzeige hin zu verhaften. Natürlich klärt sich nun alles auf, Leplantois hat gebüßt, sieht seine Laster ein und geht in Pension; das Vaudeville ist ja immer moralisch.

Bei solchen Späßen pflegen sich Deutsche sehr gut zu unterhalten, dann aber häufig zu finden, es sei doch zu dumm. Solche Pedanten mögen sich erinnern, daß der Romane im Theater eine Unbefangenheit, ja man möchte fast sagen: eine Arglosigkeit hat, die uns leider fehlt. Und nicht bloß im Theater; man denke nur an die italienischen Novellen der großen Zeit, die schließlich fast alle darauf beruhen, daß man die Heiterkeit des Ge-

mütes beſitze, an das Unwahrſcheinliche, ja das Unmögliche zu glauben. Biſſon's Scherz fordert am Ende von uns nicht mehr als die berühmte Geſchichte vom „dicken Bildſchnitzer", „il grasso legnajuolo", in welcher (man mag ſie im erſten Bande der „Hundert Novellen" von Eduard von Bülow nachleſen) auch durch eine Verſchwörung der Freunde einem armen Jungen eingeredet wird, gar nicht er, ſondern ſein Nachbar zu ſein, was bei dieſer Gelegenheit unſeren Librettiſten für Girardi wärmſtens empfohlen ſei.

Herr Maran iſt als Leplantois ganz außerordentlich, beſonders im dritten Akt, wo er eigentlich in einemfort dasſelbe auszudrücken hat, Beſtürzung, Angſt, Entſetzen, aber dafür immer wieder neue, immer noch tollere Wendungen findet. In guter Laune ſekundieren ihm Frau Pohl-Meiſer und Herr Guttmann. Neu ſind Frau Lieſenberg, eine anmutige Blondine von vornehmer Haltung, und eine ſtark berliniſche Frau Wagen. In kleinen Rollen bewähren ſich die Herren Schmidl, Door und Straßny. Den Journaliſten gibt Herr Sachs; was hat die Preſſe Herrn Jarno getan?

---

28. September 1901.

Im Jahre 1891 hatte das Theater des Vaudeville in Paris ſehr viel Pech. Ein Stück nach dem andern fiel durch, obwohl man ſie doch von den beſten Firmen bezog. Da kam der Direktor, Herr Carrè, auf die Idee, es einmal mit der „Literatur"

zu verſuchen: die pièce bien faite der Alten ſchien nichts mehr zu „machen" — alſo mochten in den matinées du jeudi nun die Jungen von Antoine einmal zeigen, was ſie konnten; was tut man nicht in der Verzweiflung? Das erſte Stück, das er von ihnen gab (am 5. November 1891), waren eben die „Jobards", von Albert Guinon und Maurice Denier, die wir geſtern in der Joſephſtadt geſehen haben. Sie gefielen damals (freilich, ſeinen eigentlichen Erfolg hatte Herr Guinon erſt ein paar Monate ſpäter, am 14. März 1892, im Théâtre Libre, mit „Seul", einem merkwürdigen Stück, das Herrn Jarno, da er nun ſchon einmal, wie es ſcheint, von ſeiner Vorliebe für den Nurnaturalismus nicht loskommen kann, beſtens empfohlen ſei), und die Kritik fand ſie ſehr dans le vrai ton du jour. Wie ſchnell doch der wahre Ton des Tages verklingt! Damals war es eben auf der Bühne eine ganz neue Entdeckung, daß die Menſchen ſchlecht ſind und daß es ſehr dumm iſt, anſtändig zu ſein; was hier an dem Falle des guten Herrn Bonnardel gezeigt wird, der, um die Ehre ſeines Vaters herzuſtellen, ſeinem eigenen Glück entſagt. Und die Schärfe und die Grauſamkeit, mit der die Autoren, im Ton und in der Technik genau nach dem Muſter der Corbeaux, dabei verfahren, wurde als eine ungeheure Kühnheit bewundert. Nun, inzwiſchen ſind ſie recht konventionell geworden, heute verſteht ſich ſchon jeder kleine Librettiſt auf die „grauſamen Worte" und wir haben uns an den Bitterkeiten allmählich ſo

übergeſſen, daß momentan wieder nur das „Süße“ begehrt wird. Immerhin gelang es Herrn Jarno, im zweiten Akt die Stimmung etwas zu beleben. Beſſer gefiel „Die Haſenpfote“, ein Ulk von Hans Brennert, berliniſch vergröberter Courteline, den Herr Jarno und Herr Guttmann mit vollem Behagen gaben.

---

9. Oktober 1901.

Vier kleine Akte. Zuerſt ein ſentimentaler, von Richard Wilde, „Letzte Nacht“. Nämlich vor einem Duell. Rettungslos langweilig, ſo hübſch Herr Jarno und Frau Lieſenberg es auch ſpielen. Dann „Familienſouper“ von Benno Jacobſon. Ein Mäderl vom Ballet bringt zum Souper Vater, Mutter und einen Bengel von Bruder mit, die ſich unglaublich benehmen. Man lacht über die Damen Ilm, Gartner, Weber und die Herren Sachs und Guttmann. Dann „Teremtette“ von Otto Berti. Hier kommt ein Witz vor: es tritt ein Ungar auf, Herr Jarno ſpielt ihn glänzend. Endlich: „Ein ruhiges Heim“ (Les Boulingrin) von Courteline. Ein prachtvoller Spaß von genialiſcher Torheit, von Herrn Maran und Frau Pohl-Meiſer mit einer Bravour geſpielt, die das höchſte Lob verdient; man glaubt wirklich, zwei Chargen von Daumier zu ſehen. Man lacht und lacht, um am Ende plötzlich zu ziſchen. Clownſpäße, ſagt jemand hinter mir entrüſtet. Aber

lieber Herr, wissen Sie, wie der Clown geheißen hat, der zuerst solche Späße gemacht hat? Molière.

---

1. Febr. 1902.

„La bourse ou la vie" von Alfred Capus, hier „Der Bankdirektor" genannt. Herr und Frau Herbaut, elegante junge Leute, die vortrefflich zu genießen, aber gar nicht zu rechnen verstehen, leben flott in den Tag hinein, bis plötzlich ihre Renten zerronnen sind. Was tun? „Mach's doch wie Deine Freunde," rät die kleine Frau, „wie's alle Leute machen: geh' an die Börse!" Er hat zwar Bedenken: „Je n'y connais absolument rien. Ça finira mal, tu verras bien que ça finira très mal." Aber er geht, von dem großen Brassac lanciert, dem „alles gelingt", der „sich mit dreitausend Personen duzt", den der Boulevard vergöttert. Natürlich geht es wirklich schief, Brassac fährt nach Belgien ab und Herbaut, der seiner Frau triumphierend erklärt: „Je te disais bien que ça finirait mal," muß ins Gefängnis, ein sehr heiteres und allerliebstes Gefängnis freilich, in welchem die Gäste allen Luxus eines vornehmen Hotels haben, alles, bis auf den Schlüssel. Aber Brassac kommt zurück, findet eine reiche Dame, die sich in ihn verliebt, ihn heiratet und seine Differenzen bezahlt, und kann gar nicht begreifen, daß Herbaut so schnell von der Börse genug bekommen hat und fortan sich auf dem Lande, fern vom Boulevard, bescheiden wird. Diese etwas dünne Handlung ist über und über mit den reizendsten Worten,

Einfällen und Wendungen schimmernd besetzt und sie enthält zudem eine Szene, die in ihren leisen Übergängen aus cynischer Laune zu reiner Empfindung außerordentlich hübsch ist und von Frau Wagen und Herrn Jarno ganz entzückend gespielt wird. Die kleine Frau, tief betrübt, daß ihr Mann sie verlassen hat, um jenes angenehme Gefängnis aufzusuchen, sinnt nach, wie sie sich die dreimalhunderttausend Franken verschaffen soll, die notwendig sind, um ihn zu retten. Le Houssel, ein Freund des Hauses, hätte das Geld. Vielleicht? Sie bittet ihn darum — wie man sieht: im Grunde dieselbe Situation wie zwischen Nora und dem Dr. Rank; denn natürlich liebt sie der Freund. Und er ist so ungeschickt, es ihr jetzt zu sagen. Sie weist ihn ab. Er schämt sich. Und der Schluß ist, daß er sie demütig um Verzeihung bitten und noch froh sein muß, als sie so gnädig ist, die dreimalhunderttausend Franken dennoch anzunehmen. Diese Szene, in der jeder Satz, ja fast jedes Wort eine neue Überraschung bringt, hat sehr gefallen, während sich sonst das Publikum in den zwischen Spott und Resignation schwebenden Ton des Stückes nicht recht zu finden schien. Es will wissen, wie es daran ist: Spaß oder Ernst? Daß man über ernste Dinge lachen kann und gerade über die heiteren oft weinen muß, das widerspricht seinen Gewohnheiten, die es nun einmal im Theater verlangt. Es verlangt auch von Herrn Maran stärkere und gröbere Wirkungen, als sie in der Rolle des Brassac liegen, einer Mitter-

wurzer-Rolle (in Paris gab ſie Galipaux), der er mit einer ganz merkwürdigen Selbſtüberwindung beikam.

Ehrbare Mädchen.

(Le vergini, Komödie in vier Akten von Marco Praga, deutſch von Otto Sommerſtorff. Zum erſtenmale aufgeführt im Theater in der Joſephſtadt am 5. September 1902.)

Herr Toſſi, ein kleiner Beamter bei der Steuer, ſtirbt und nun ſteht ſeine Frau Delfina, eine gute, dumme, träge Perſon, mit ihren drei Mädeln allein. Sie haben kaum zu leben, und die Kinder ſollen doch auch was lernen, ſollen in die „Welt", zu der man doch noch immer gehören will, ſollen heiraten, reich heiraten, und das ſo bald als möglich, denn die Sorge blickt ja ſchon in die enge Wohnung herein, alſo: man muß ſie unter die Leute bringen und ſie müſſen nett mit den Männern ſein, natürlich nicht zu nett, aber doch ſehr, ungewöhnlich ſehr. Selene und gar die freche, kleine Nini, ein Fratz von ſiebzehn Jahren, verſtehen das famos. So famos, daß ſie in der Stadt den Spitznamen bekommen haben: le vergini, die Jungfern. Nämlich, man kann ihnen trotzdem nichts nachſagen. Niemand kann ſich rühmen, daß ſie ihm mehr erlaubt hätten, als ... nun, als ein Mädchen eben doch ſchließlich gerade noch erlauben darf. Eigentlich ſind ſie noch wie anſtändige Mädchen, nur daß ſie ſich etwas anders benehmen. Den jungen Leuten paßt das

natürlich ſehr. Es iſt nicht ſchwer, in ihr Haus zu kommen; wer Zuckerln bringt, ſich galant beträgt und plaudern oder gar tanzen kann, iſt willkommen, man macht keine Faxen, man nimmt es nicht ſehr genau, wenn einer einmal etwas gar zu luſtig wird, die Mama kocht eine Suppe, das andere bringen die Gäſte mit, dann wird geſchwatzt und hofiert und gelacht und die Mama, ein bißchen müde von dem Trubel, ſetzt ſich in eine Ecke und ſchläft ein, die Mädeln wehren ſich ſchon ſelbſt. Ein bizarres Haus, heißt es in der Stadt, aber die Mama findet da nichts dabei. Mein Gott, warum ſollen die Kinder ſich nicht unterhalten? Natürlich in allen Ehren; si salvano le apparenze. Freilich, manchmal fällt es den Mädeln auch ein, während die Mama ſie in der Geſangsſtunde glaubt, allein zu irgend einem jungen Menſchen in die Wohnung und dort bis an die Grenze zu gehen. Aber doch nur bis. Die Mädeln ſind geſcheit; den fiori d'arancio geſchieht nichts. Non li lascieranno cogliere che da un innamorato cretino che le sposi, o da un botanico ... ricchissimo che ami adornar le sue serre dei fiori più rari e costosi, ſagt ein Spötter: ſie „bewahren ihre Myrten für den verliebten Cretin, der ſie heiraten wird, oder für einen ſehr reichen Botaniker, der die ſeltenſten und teuerſten Blumen zu ſammeln liebt".

Aber die älteſte Schweſter, Paolina, iſt ganz anders. Still, ernſt, traurig, ſehr empfindlich, wenn man ein freieres Wort wagt, ſich ungern zeigend, am

liebſten daheim, um die Wirtſchaft bekümmert, la massaja di casa, faſt ein bißchen Aſchenbrödel. Und da iſt nun unter den jungen Leuten ein Ingenieur, Dario, der früh ſeine Eltern verloren hat und einſam aufgewachſen iſt, ohne das Lächeln einer Mutter, vom Schickſal hin- und hergeſtoßen, viel in Gedanken allein, ſchwerer und ſtrenger als die anderen, deren Scherze und bequeme Abenteuer ihn nicht locken. Den zieht es zu ihr. Sie aber ſcheint ihn faſt zu fliehen. Das reizt ihn nur noch mehr. Er fühlt, daß ſie ſich ihrer Schweſtern und der törichten Mutter und des leichtſinnigen Tones ſchämt. Sie iſt unglücklich, ſie möchte heraus. Er will ihr helfen, er wird ſie heiraten. Die Freunde lachen ihn aus: das fällt doch auch wirklich nur einem ſolchen visionario ein, der in den Wolken lebt! Er fährt erbittert auf: Wer kann gegen das Mädchen etwas ſagen? O niemand, gewiß nicht! Alſo, warum heißt es dann, daß ich ſie nicht heiraten kann, warum nicht? Sie zucken die Achſel und der Spötter meint, gelaſſen: Perchè forse non è necessario — weil es vielleicht gar nicht nötig iſt. Da geht er los: „Ah, la bella ragione! Ich ſoll meine Geliebte aus ihr machen, meinſt du? Natürlich, bei der Umgebung, in der ſie lebt, bei ihrer unglücklichen Familie, und da ſie mich ja liebt, würde ſie es ja vielleicht werden. Aber warum ſoll ich dieſes Opfer annehmen? Warum ſoll ich dieſes wahre Verbrechen begehen, die Verhältniſſe zu mißbrauchen, in welchen ſie ſich befindet, ohne ihre Schuld? Aber die Welt

wird lachen, ſagt ihr. Nun gut: Ich — ich lache über die Welt!“ Und er ſtürmt ſo mit ſeiner Leidenſchaft auf das Mädchen ein, daß es ihr, wie betäubt, erliegt. Sie werden heiraten, ſobald als möglich, und dann fort, nur fort!

Bis zum Ende dieſer Szene (ſie iſt die letzte des zweiten Aktes) geht das Stück, feſt und rapid geführt, ſtark in die Höhe. Aber nun ſcheint der Autor plötzlich zu ſtocken. Ich vermute, er hat urſprünglich zeigen wollen, daß man ein Mädchen aus ſolchem Hauſe, ob es ſelbſt auch unverdorben ſei, nicht heiraten kann. Die eine Schweſter flirtet mit einem reichen alten Gecken herum, die andere will zur Operette, dazu die gemeinen Reden der albernen Mutter — man male ſich aus, wie Dario leidet, wie Paolina darunter leiden muß. Sie ſagt ihm: Penso che è un sacrificio che tu fai — ich habe das Gefühl, daß du mir ein Opfer bringſt! Wie muß ihr das die reinſte Empfindung vergiften! Das iſt wahrſcheinlich zuerſt ſein Thema geweſen. Aber er mag allmählich gemerkt haben, daß es zu dünn, zu fein für die heutigen Bedürfniſſe der Bühne iſt. Es löſt ſich in lauter kleine Momente, winzige Verdrießlichkeiten, leiſe Beſchämungen auf, die ſich der breiten dramatiſchen Darſtellung entziehen. Er mag geſpürt haben: das wird auf der Bühne alles zerflattern, zerrinnen —, da gehört ein kräftiger Schlag her! Und ſo läßt er jetzt Paolina plötzlich explodieren: Ich kann deine Frau nicht werden, ich verdiene es nicht mehr, ich habe einem anderen gehört!

Dario taumelt zurück; der Vorhang fällt, und wir ſind faſt ſo beſtürzt wie Dario. Wie? Dies ſtolze, unbeſcholtene, tapfere Mädchen! Wie konnte ſie — und wir haben den Mann, der ſie betört hat, früher nur in einer kurzen Szene geſehen, einen älteren Mann, einen Kameraden ihres Vaters, und wir können es gar nicht begreifen und auch im vierten Akt vermuten wir nur vage: die alberne Mutter war damals, nach dem Tode des Vaters, ohne Rat und Hilfe, und in dieſen brutti momenti della vita mag damals der falſche Freund gekommen ſein und die ſchutzloſe Waiſe, kaum ſiebzehn Jahre alt — infine la solita storia, wird uns geſagt, eben die gewöhnliche Geſchichte! Aber dagegen lehnen wir uns auf: nein, die Geſchichte iſt nicht gewöhnlich. Sie wäre es bei den Schweſtern, ſie iſt es nicht bei einem Mädchen, das wir immer ſo ſtark, ſo feſt, ſo rein geſehen haben... Dario verläßt ſie. Was wird aus ihr werden? Selene wird dem alten Gecken folgen, Nini geht zur Operette, die Alte wird erſt ein bißchen jammern und wird dann Amen ſagen, aber Paolina? Was wird aus ihr werden?

Nun darf man aber nicht vergeſſen: das Stück iſt dreizehn Jahre alt, es iſt zum erſten Male in Mailand am 16. Dezember 1889 geſpielt worden, vier Jahre vor Schnitzlers „Märchen", fünf vor den „Demi-Vierges" des Prevoſt. An dieſen gemeſſen, kommt es uns ja heute faſt ängſtlich und ſchüchtern vor. Dagegen etwa neben Dumas' „Denise" (1885), wie wirkt es da verwegen und un-

geſtüm! Es hält ſich freilich noch ganz an die alte, von den Franzoſen entwickelte Form der pièce bien faite, aber in dieſer verſucht es ſeine Menſchen als die Reſultate ihrer Umgebung zu zeigen. Das iſt uns allmählich nun ſo geläufig geworden, daß wir es kaum mehr recht zu würdigen wiſſen, aber es iſt vielleicht ganz gut, uns manchmal leiſe zu erinnern, wie langſam und ſchwer dies errungen worden iſt.

Die Paolina gab Fräulein Krauß mit ihrer vortrefflichen Routine, die man ja vom Raimund-Theater her kennt. Ihr Ton klingt nicht immer ganz echt, aber er wirkt auf das Publikum. Als Dario war Herr Jenſen wieder ſehr angenehm. Er zappelt nur manchmal ein bißchen viel. Maran und Frau Pohl-Meiſer mit ergötzlichen Chargen, Herr Jarno, nicht ganz ſicher im Text, Fräulein Palme und das nette Fräulein Weber ſchloſſen ſich an.

---

10. November 1902.

Literariſche Matinée: „Erſtarrte Menſchen", Schauſpiel in drei Akten von Ludwig Huna. Kein gutes Stück, ungeſchickt, langwierig, in manchen Wendungen mitunter faſt töricht, aber von einer ſo wunderbaren Friſche und Reinheit der Empfindung, wie wir lange, lange nichts geſehen haben. Es hat manchen Fehler, aber es hat auch den ganzen Zauber der Jugend, der erſten aufjauchzenden, verzweifelten Jugend, die aus jedem kleinen Abenteuer

gleich der ganze Ernſt des Lebens anblickt, ſeine volle Süßigkeit und alle Wehmut. Es handelt von jungen Malern, ihren Hoffnungen, Wünſchen, Enttäuſchungen, und von einem armen kleinen Mädchen, das zu zärtlich iſt und unter den Menſchen erfriert. Ein paar luſtige Figuren laufen mit, gut geſehen, feſt gepackt, der Ton der jungen Leute iſt glücklich getroffen und alle Darſtellung hat eine ſo tiefe Redlichkeit, daß ſie immer wieder ergreift und rührt, faſt wie ein Bekenntnis. Und zwei Szenen ſind da, zwiſchen dem jungen Maler und dem Mädchen, eine im erſten, die andere im zweiten Akt, von einer Innigkeit und einer Unſchuld des Gefühles, leiſe klagend und klingend wie ein Lied in der Ferne, das der Wind verweht. Das Mädchen gab Fräulein Ilm in einem hübſchen, nur vielleicht nicht ganz echten Tone, den Maler Herr Jenſen auf ſeine ſympathiſche, nur manchmal etwas leichtſinnige Art. Vortrefflich war Herr Nerz in einer Epiſode; er iſt ein merkwürdiger Schauſpieler: als Liebhaber entſetzlich, hat er in komiſchen Chargen bisweilen eine ganz unvergleichliche Kraft und Wahrheit. Der Erfolg war ſehr ſtark, zuletzt mußte Herr Jarno erſcheinen, für den Autor zu danken, einen jungen Offizier, der im Dunkel einer Loge verborgen blieb. Wir hoffen, ihn bald im hellen Licht des Ruhmes wiederzuſehen.

VI.
Raimundtheater.

27. September 1901.

Philipp Langmann hat durch seinen „Bartel Turaser", der am 11. Dezember 1897 im Deutschen Volkstheater gegeben wurde, große Hoffnungen erregt. In diesem festen, harten und gedrängten Drama begnügt sich der Dichter nicht, nach der damaligen Art die dumpfe Not zu schildern, sondern indem er einen Menschen mit ihr ringen, durch sie irre werden, aber sich dann aus ihr zur Sühne erheben läßt, bringt er fast bis zum Tragischen vor. Dieses Gefühl für das Tragische, für die Verkettung von Schuld und Schicksal, für die Notwendigkeit, gegen die Gewalten des Lebens die freie Macht des menschlichen Willens zu setzen, hob ihn über die bloß darstellenden Naturalisten hinaus und man durfte erwarten, daß er ein soziales Drama mit unserer Technik, aber im Geiste Hebbels oder Otto Ludwigs schaffen werde. Dieser Wunsch ist noch nicht erfüllt worden, sei es, daß ihm der übereilte Ruhm keine Ruhe ließ, sei es, wie ich vermute, daß ihn eine gewisse Hast und Ungeduld des Wesens verhindert, reif zu werden. Auch sein neues Stück, der „Korporal Stöhr", erreicht die Wirkung des Turaser nicht, weil es ihm durchaus an Entwicklung, an

Steigerung fehlt und wir im letzten Akte noch immer nicht weiter gekommen ſind, als wir im erſten ſchon waren: wir haben uns nur im Kreiſe herumgedreht. Der Korporal Stöhr findet, als er vom Militär wieder in ſein mähriſches Dorf kommt, die Seinigen ganz verdorben. Der Vater iſt tot, die alte Mutter will wieder heiraten; die Schweſter iſt verführt und verlaſſen worden; die Braut hat ihn mit ſeinem Bruder betrogen. Er will Ordnung machen, daheim und im ganzen Dorfe; wenn es ſein muß, mit Gewalt. „Das wär' ſchön, wenn man keinen zum Guten zwingen könnt'! Was iſt das Gericht, was iſt das Militär, was iſt alle Zucht und Ordnung? Zwang! Man muß ſie zwingen zum eigenen Beſten.“ Den Arbeitern ſchlägt er eine „Produktivgenoſſenſchaft“ vor: „Leut' und Freund', ich denk' ſo, wenn uns das ausging, wenn wir das durchführen könnten — das wär' ein menſchliches Leben: tüchtig für ſich arbeiten, mit Müh' etwas vor ſich bringen, auf eigenem Grund, im eigenen Haus zu leben, keinen anderen Herrn haben als die Gemeinſchaft, die Kinder zu ordentlichen Menſchen zu erziehen, und nicht für den nächſten Tag ſorgen zu müſſen — — da könnt' einem das Herz aufgehen. Nur der Entſchluß und Courage gehört dazu. Man darf's ſich nur nicht zu ſchwer vorſtellen, alles geht in Eintracht, und wer ſich ſelber hilft, dem hilft der Himmel.“ Aber die Leute lachen ihn nur aus. Dem Bruder, der Braut redet er ins Gewiſſen. Aber der Bruder bricht einen Kaſten auf, um zu rauben, und

bringt, von ihm ertappt, mit dem Stemmeiſen auf ihn ein; die Braut ertränkt ſich. „Siehſt, das haſt von deinem Verbeſſern, du Lump!“ ruft ihm ihr Vater zu. Es geht in Erfüllung, was ihm ein alter invalider Arbeiter prophezeit hat: „Siehſt es, du Welteinrenker! Über das Grabbiegen ſind ſchon andere, als du biſt, alt geworden und haben es nicht zuweg' gebracht; aber die Welt hat ſchon manchen in zwei Stunden ſo ausg'renkt, daß er 's für ſein Lebtag g'ſpürt hat. Du wirſt da keine Ordnung machen!“ In der beſten Meinung hat er allen nur Unglück gebracht. Die Moral iſt faſt: Den Menſchen iſt nicht zu helfen, laßt ſie, wie ſie ſind! Oder, wie es jener Invalide ausdrückt: „Der Menſch ſoll ſich in nichts nie nicht einmiſchen, weil man nur Verdruß davon hat.“ Eine müde Ergebung alſo, faſt wie in der „Veine“, die wir morgen im Volkstheater ſehen werden, nur von der anderen Seite her dargeſtellt, mürriſch reſigniert, wo der Franzoſe heiter entſagt, und kaum durch eine leiſe Hoffnung auf das kommende Geſchlecht getröſtet: „Lukas, hör' an! Was du geſagt haſt, iſt wahr, es iſt gut und es iſt möglich, ich ſag', es iſt möglich! Aber — zuerſt muß man zu jeder Sach' die richtigen Menſchen haben. Schau dir die an, mit ſolchen läßt ſich das nicht machen, weil ihnen der Ernſt fehlt und die Kraft. Nimm ihnen ihre Kinder weg, zieh die erſt auf, und mit denen — vielleicht!“ Aber auch da bleibt es bloß bei einem trüben „Vielleicht“. Wir wollen

ja nun nicht über Weltanschauungen streiten, auf der Bühne ist schließlich jede möglich, alle Optimismen und Pessimismen, es kommt nur darauf an, sie in dramatische Bewegung umzusetzen. Aber daran fehlt es hier, das Stück bleibt unbeweglich stehen.. — Die Darstellung war ungewöhnlich sorgsam und genau. Den Lukas gab Herr Balajthy in seiner ruhig herzlichen, kreuzbraven Weise, die Braut Frau Hetsey mit einer Leidenschaft und Kraft, die man eigentlich gar nicht in ihr vermutet hätte, die Schwester Fräulein Metzl schlicht und ergreifend. Der Autor wurde vom zweiten Akt ab lebhaft gerufen.

Freund Fritz.

Ländliches Sittengemälde in drei Akten von Erckmann und Chatrian. Im Raimund-Theater zum erstenmale aufgeführt am 4. Oktober 1902.

Wissen Sie, daß „Freund Fritz", dies niedliche Gemälde elsässischer Sitten, das heute auf uns fast wie ein bukolisches Gedicht wirkt, einst ein „revolutionäres" Stück gewesen ist? Daß das behaglich tändelnde Spiel einmal eine „Tat" war? Daß es der erste Sieg der Naturalisten auf der Bühne war? „Endlich ein Erfolg," rief Zola nach der Première in der Comèdie, Dezember 1876, jubelnd aus, „endlich ein großer Erfolg, der mir recht gibt! Lange habe ich mich für die reine Theorie schlagen müssen. Ich berief mich wohl gelegentlich auf Molière und

Musset, aber die leben im Frieden ihrer Unsterblichkeit und man ist es zufrieden, sie mit Hochachtung zu begrüßen. Ich brauchte ein Werk unserer Zeit, das nicht unter dem Schutze der Immunität des Genies steht. Nun: hier ist es!... Sein ungeheures Verdienst (le mérite immense) besteht nach meiner Ansicht im Bau seiner Szenen, in den Motiven seiner Personen und in der Sprache, die sie führen. Diese Komödie, so zart und so zutraulich, bedeutet eine Evolution. Man sieht sich hier endlich vor einem Winkel der wirklichen Welt, fern von jener erfundenen des Theaters, deren Puppen in Fetzen zerfallen... Und siehe da: ein heiterer junger Mensch, der das Vergnügen liebt, und ein nettes kleines Mädchen, das geschickt und zärtlich ist, rühren das ganze Haus. Es genügt, auf die Bühne eine menschliche Wahrheit zu bringen, die so alt wie die Welt ist, und sie nur unter wahre und neue Bedingungen zu setzen, um sich sogleich der Zuschauer zu bemächtigen. Wo war hier die berühmte scène à faire, die gewisse Kritiker nicht entbehren zu können glauben? Gar kein Stück und doch ein Erfolg, voilà qui est triomphal."

Wir müssen ungläubig lächeln, wenn wir das heute lesen. Naturalismus, an welche ruchlosen Verwegenheiten aus den Abgründen der menschlichen Natur denken wir da nicht gleich! Und dieses veilchenblaue Stück, das nach frischem Heu duftet, in dem alles sonniges Behagen atmet, das uns gute Menschen in ihren kleinen Freuden zeigt? Was

kann daran jemals „revolutionär“ geweſen ſein? Warum blieſen da die Fanfaren der Naturaliſten?

Das Rätſel iſt ſehr einfach zu löſen. Zola hatte recht. Es war wirklich eine Revolution. Freilich, die zwei braven Elſäſſer hatten davon keine Ahnung, ihr Stück war unſchuldig. Schuld war Herr Perrin, damals Direktor der Comèdie. Es war nämlich gar keine Revolution der Literatur. Es war nur eine Revolution der Regie. In dieſe drang der Naturalismus an jenem Abend ein. Die moderne Inſzenierung war, die an jenem Abend begann.

Um das aber recht zu verſtehen, muß man freilich wiſſen, welche „Geſetze“, leidenſchaftlich bewacht und geſchützt, damals die Inſzenierung beherrſchten. „Auf der Bühne darf nichts wahr, ſondern alles muß Illuſion ſein“ — davon ging man aus. „In einem Salon,“ hat Sarcey einmal erklärt, „dürfen die Türen bloß gemalt ſein, es ſei denn, daß eine geöffnet werden muß. Auch die Vorhänge dürfen bloß gemalt ſein, es ſei denn, daß ſich hinter einem jemand zu verſtecken hat. Auch die Möbel ſollen bloß gemalt ſein, es ſei denn, daß man ſie bei irgend einer Wendung des Stückes braucht. Ein Fauteuil darf nur dann auf der Bühne ſtehen, wenn ſich jemand auf ihn ſetzen wird; ein Tiſch nur dann, wenn man auf ihm ſchreiben oder ſich unter ihn verkriechen wird. Kurz: nur jene Dinge wollen wir auf der Bühne „wirklich“, deren Wirklichkeit für die Handlung durchaus unentbehrlich iſt.“ Man kann ſich heute kaum mehr vor-

ſtellen, daß dies einmal, unter feierlicher Berufung auf Leſſing, ernſthaft gefordert werden konnte. Zola hat es damals witzig verſpottet: „Ihr behauptet, daß nur die Möbel oder überhaupt die Dinge, welche zur Handlung gehören, „wirklich" ſein dürfen. Alſo: wenn man einen Fauteuil auf der Bühne ſieht, muß man ſich ſogleich ſagen: Aha, die Perſon wird ſich ſetzen; oder wenn man eine Karaffe ſieht: ſchau, der Held wird Durſt haben; oder wenn man ein Arbeitskörbchen ſieht: Ausgezeichnet! Die Heldin wird ſticken, während ſie die Liebeserklärung anhört! Ich erfinde nichts, es ſcheint in der Tat Leute zu geben, welchen ſolche kindiſche Ahnungen ein außerordentliches Vergnügen machen. Und wenn ein Salon vollſtändig möbliert iſt, das verwirrt ſie und ſie ſchreien gleich: das iſt kein Theater! Freilich iſt es kein Theater, wenn man fortfährt, im Theater den Triumph der Konvention zu ſehen." Und Zola war es auch, der ſich zuerſt gegen dieſe nuditè du décor erhob und auf eine Inſzenierung drang, die la reproduction du milieu exakt ſei. Jene habe dem Geiſte der klaſſiſchen Literatur entſprochen, für die der Menſch noch gleichſam ein Geſchöpf der Luft geweſen, dégagé des objets extérieurs. Aber allmählich ſei dieſes abſtrakte Weſen verſchwunden, um dem wirklichen Menſchen Platz zu machen, mit ſeinem Blut und mit ſeinen Muskeln. Dieſen wollen wir in den Bedingungen, die ihn beſtimmen, in der Umgebung, die ihn geformt hat, in ſeinem Milieu ſehen. Har-

pagon, der der Geiz ist, nicht ein bestimmter Geiziger, kann überall spielen, in irgend einer vagen und schlecht bemalten Dekoration. Aber Balzacs Vater Grandet, der ein einzelner, ein besonderer, ein ganz bestimmter Geiziger ist, kann nur in seinem Hause, in seiner natürlichen Umgebung, unter den Bedingungen, deren Ausdruck er ist, begriffen und empfunden werden. „Ici, le décor fait partie intégrante du drame; il est de l'action, il l'explique et il détermine le personnage,"

Um diese Dinge wurde damals mit einer Erbitterung gestritten, die wir heute, da sie längst entschieden sind, gar nicht mehr verstehen. Im vierten Akt des „Duc Job" erschien zum ersten Male auf der Bühne ein wirklicher Salat — und man prügelte sich im Parterre fast, für und gegen. Im ersten Akt von „Il ne faut jurer de rien" wagte es Delaunay, eine wirkliche Pastete zu essen — und der Enthusiasmus der einen, die Entrüstung der anderen kannten keine Grenzen. Und nun denke man, was sich Perrin im „Freund Fritz" vermaß. Da war eine naturalistische „Echtheit" des Details, die man noch niemals gesehen hatte. Im ersten Akt wurde zum ersten Male ein ganzes Essen „wirklich" serviert, auf einem genau nach elsässischer Sitte mit elsässischem Linnen gedeckten Tische, die Teller echt, die Schüsseln echt und diese dampfend von echter Suppe, so daß, als der Deckel gehoben wurde, der anheimelnde Geruch in die Nasen der erstarrten Abonnenten zog — welche Kühnheit, welche ver-

wegene Neuerung, welches Attentat auf die geheiligte Tradition! Und kaum hatte sich der Dunst verloren und war die Beklommenheit des ersten Entsetzens bezwungen, als sich der Vorhang schon wieder öffnete und man im Garten des Pächters einen echten Kirschbaum sah (keinen wirklichen natürlich, aber einen massiven, statt der gemalten, an die man seit so vielen Jahren gewohnt war); und es waren echte Kirschen, die Susl ihrem verliebten Herrn herabwarf, und es war ein echter Brunnen mit echtem Wasser da. Kein Wunder, daß uns Sarcey von cris d'horreur erzählt, mit welchen der gesittete Habitué, außer sich, starr vor Wut, diese Revolte gegen alles Herkommen und Gesetz von sich wies. Wir lächeln heute. Aber wer weiß? vielleicht wird man in dreißig Jahren auch über unsere Enthusiasmen, über unsere Entrüstungen lächeln.

Wenn ein Stück neu ist, wirken manche Züge mit einer Bedeutung, die schon nach ein paar Jahren niemand mehr vermuten kann. Im dritten Akt kommt hier eine Wendung vor, die wir heute kaum mehr bemerken. Der dicke Fritz Kobus, früher ein vergnügter Zecher und Schlemmer, hat sich in die kleine Susl so verliebt, daß er darüber sogar seinen guten Appetit verliert. Das ist ganz hübsch, wir finden es recht amüsant, aber es regt uns nicht auf und niemand ahnt heute, daß auch darüber damals leidenschaftlich gestritten wurde. Die einen fanden es roh, brutal, abscheulich, die anderen wanden sich vor Bewunderung. Und mit welchem

Ernſt pries Zola die façon humaine dieſes Details: „Dies iſt der erſte Liebhaber auf der Bühne, der unter der Liebe leidet, wie alle Welt unter ihr leidet. Ihm tut der Magen weh, was ausgezeichnet beobachtet iſt. Die konventionellen Liebhaber ſind albern, wenn ſie die Hand auf das Herz legen: denn das Herz bleibt in ſolchen Kriſen der Leidenſchaft vollkommen ruhig; alles Unbehagen äußert ſich im Magen. Man hat dieſen Liebhaber für ſehr gemein erklärt. Er iſt aber durchaus wahr und ich finde, daß dieſer Menſch, der wirklich leidet, mich viel mehr rührt als die erſten Liebhaber, die zärtlich die Augen rollen und mit der Hand an ihr Herz ſchlagen. Warum ſoll denn das Herz edler als der Magen ſein? Dieſer iſt zum Leben gerade ſo notwendig als jenes, und das alles beruht auf einem falſchen und nebeligen Idealismus, der ganz lächerlich iſt.“

Eine dampfende Schüſſel, wirkliche Kirſchen, ein geſtörter Appetit — das ſind alſo die Dinge, um die man ſich in der Literatur ſchlägt. An ihnen mißt eine Zeit, ob ein Autor modern und revolutionär oder klaſſiſch und reaktionär ſei. Von ſeiner Empfindung aber iſt gar nicht die Rede. Aber er hat einen Troſt: in ein paar Jahren ſind alle dieſe „literariſchen“ Fragen vergeſſen und nun fängt das Weſen ſeines Werkes erſt allmählich zu wirken an. Was bleibt, was ſich behauptet, was auf die nächſte Generation kommt, das iſt doch nur immer das einem Werke eingeborne Gefühl, die Freude oder

der Schmerz, aus welchen es erwachſen iſt, das Leben, das es bringt. Wir fragen heute gar nicht Wir fragen nicht nach der Suppe und nicht nach den Kirſchen und nicht nach dem verdorbenen Magen. Aber wir ſpüren die Grazie ſeiner ſeltſamen Stimmung, es lockt und rührt uns durch ſein ſchönes Gefühl ländlichen Glückes und durch die leiſe Sehnſucht nach einer verlorenen Heimat, die wie ein leichter Flor auf ſeinem Behagen liegt.

Fräulein Höflich, die die Suſel gab, iſt ein entzückend friſches und fröhliches Talent, voll Munterkeit, voll Anmut, voll Laune. Ohne ſich jemals vorzudrängen, beherrſcht ſie ſogleich die Bühne und indem ſie gar nichts zu „machen" ſcheint, weiß ſie alle Wirkungen auf das feinſte zu berechnen. Sie braucht nur eine Rolle in einem neuen Stück, um in ein paar Wochen ein Wiener Liebling zu ſein.

5. Dezember 1902.

Es wurde neulich erzählt, Maxim Gorki habe bei einer Aufführung ſeiner „Kleinbürger" das Stück ſelbſt ſehr langweilig gefunden und ſich gewundert, daß es Leute gebe, die es ertragen können. Er hat recht: es iſt höchſt langweilig, es iſt ganz unerträglich. Nicht weil es ihm an Handlung fehlt und in vier breiten Akten nichts geſchieht, als daß Nil, des wohlhabenden Kleinbürgers Bessjemenow Pflegeſohn, ein Lokomotivführer, die flinke Polja, des Vogelhändlers Pertſchichin Tochter, eine

Näherin, zur Frau nimmt, worüber Tatjana, Beſſjemenows Kind, ſich ſo kränkt, daß ſie ein bißchen Gift trinkt, ohne freilich daran zu ſterben, weil ſie gleich um Hilfe ſchreit und ein Arzt bei der Hand iſt; nicht nur weil alles ſich unabläſſig in demſelben Kreiſe dreht und wir in der letzten Szene um keinen Zoll weiter ſind, als in der erſten, ſondern vor allem: weil ſeine Darſtellung der Menſchen durchaus undramatiſch iſt, indem ſie ſich immer nur der eigenen Mitteilungen eines jeden bedient, ohne uns jemals mehr von ihm zu zeigen, als er ſelbſt über ſich zu ſagen weiß, ganz in der Art der älteſten franzöſiſchen Komödie. Man tut unrecht, dieſe geſchwätzigen Szenen mit den Verſuchen des erſten Berliner Naturalismus zu vergleichen. Der traute ſich die Kraft zu, den Reiz reicher Begebenheiten entbehren zu können, weil er uns durch das Spiel mit dem langſamen Erraten der Figuren ſo zu locken glaubte, daß wir über dem Ausſpähen der hinter den Worten verborgenen Motive alles andere vergeſſen würden. Das mag falſch geweſen ſein, aber es hatte doch die Kraft, die jede künſtleriſche Form hat. Hier aber ſind wir wieder bei Scribe: wir brauchen nichts zu vermuten, nichts zu erraten, jede Perſon meldet ſich gleich ſelbſt an, ſagt, wer ſie iſt, und ſchüttet ſich aus. Nur daß für Scribe dies bloß ein Mittel iſt, das ihm erlaubt, nun ſogleich ein Abenteuer mit dem anderen zu verknüpfen, während wir hier um unſer Intereſſe betrogen ſind: wir warten in einemfort, daß nun endlich doch etwas beginnen muß, eine

äußere Begebenheit oder eine innere Entwicklung, und warten umsonst, es wird im Kreise herum nur immer geschwätzt. Schließlich wundern wir uns, daß es doch aus geworden ist: denn eigentlich hat das Stück gar keinen Schluß, als daß eben der Vorhang fällt, was auch schon vor einer Stunde geschehen konnte oder auch erst zwei Stunden später. Nun würde der Autor wohl sagen: Ja, so ist aber das Leben! Er schildert es einmal: „Das Leben ist durchaus nicht tragisch... es fließt so ruhig, so einförmig hin... wie ein großer, trüber Strom. Und wenn du zusiehst, wie ein Strom dahinfließt, dann werden deine Augen müde, du fühlst Langeweile... und es wird dir so dumm im Kopfe, daß du gar nicht darüber nachdenken magst, warum eigentlich dieser Strom dort fließt?" Worauf aber ganz banal zu antworten wäre, daß eben, wer die dramatische Gestalt des Lebens nie gefühlt hat, nicht auf die Bühne treten soll. Schon deswegen nicht, weil er hier nur alles verliert, was er sonst kann. Gorki wirkt sonst durch sein ganz merkwürdig reines und tiefes Gefühl für Stimmungen der Natur. An solchen wunderbaren Beschreibungen fehlt es auch in seinem Stücke nicht. So wenn Pertschichin schildert: „Gimpel fangen — das ist 'ne herrliche Sache! Eben ist frischer Schnee gefallen, die Erde prangt wie in einem österlichen Meßgewand... Ringsum ist alles so still, so rein, so strahlend. Wenn gar noch die Sonne scheint — dann singt die Seele vor Freude! An den Bäumen schillert noch goldig

das herbſtliche Laub, doch ſchon ſind die Zweige bedeckt mit ſilbernem, weichem Schnee... Und mitten in dieſe anmutige Pracht flattert plötzlich gurly! gurly! — vom klaren Himmel ein Schwarm von roten Vögeln nieder — zwi! zwi! zwi! Wie wenn ein Mohnfeld erblühte! So niedliche kleine Vögelchen, ſo würdevoll — wie Generale! Sie hüpfen auf und ab, ſie pfeifen und gurren — wirklich rührend iſt's! Am liebſten möcht' man ſelbſt ein Gimpel werden und mit ihnen im Schnee ſcharren ... Ah!..." Oder wenn Nil erzählt, wie herrlich es ſei, Eiſen zu ſchmieden: „Siehſt du, ich liebe es zum Beiſpiel leidenſchaftlich, Eiſen zu ſchmieden. Vor dir liegt eine rote, formloſe Maſſe, voll zorniger, ſengender Glut... Sie mit dem Hammer zu bearbeiten — iſt ein wahrer Genuß. Sie ſpeit dich dir die Augen ausbrennen, will dich blenden, dich mit Gewalt verjagen. Sie iſt ſo voll Leben, ſo prall... Und du formſt mit weit ausholenden, kräftigen Schlägen alles aus ihr, was du brauchſt." Oder wenn einmal ein friſcher Herbſttag geſchildert wird: „In meinem Herzen ſchimmert's gleichſam wie ein friſcher Herbſttag... es gibt ſolche Herbſttage, weißt du: am klaren Himmel ſteht feierlichernſt die Sonne, die Luft erſcheint ſo tief, ſo durchſichtig, in der Ferne iſt alles ſo klar... es iſt friſch, doch nicht kalt, warm, doch nicht heiß." Aber alle dieſe Schönheit prallt an uns ab, weil ſie keine dramatiſche Faſſung hat. Es iſt, als wenn an den Rand einer ſchlecht geformten Büſte unten die

weiſeſten Sprüche hingeſchrieben wären; in unſerem Verdruß über den häßlichen Klotz haben wir keine Geduld mehr, ſie zu leſen. Die Darſtellung war vortrefflich. Den Beſßjemenow gab Herr Raeder, ſeinen Sohn Peter Herr Homma, den Vogelhändler Herr Kirſchner, einen Kirchenſänger Herr Balajthy, den Nil Herr Lackner, alle mitunter zu grell und zu laut, aber mit ganzer Hingebung an ihre wunderlichen Geſtalten. Die heikle Rolle der unausſtehlichen Tatjana rettete Frau Metzl durch ihren ſicheren künſtleriſchen Takt, Frl. Höflich und Frau Lange ſchloſſen ſich gewandt und verſtändig an.

Bernard Shaw.

Herr Siegfried Trebitſch, dem wir ſchon das Vergnügen verdanken, Courteline, den „Göttlichen", wie ihn die Pariſer nennen, zu kennen, bringt uns nun einen engliſchen Autor, der alles hat, ſich ſogleich die deutſche Bühne zu erobern, und der uns vielleicht in der Verwirrung, die jetzt, was wir eben kaum errungen, von allen Seiten her bedroht, helfen kann, uns wieder auf das Rechte zu beſinnen: Bernard Shaw*). Die Überſetzung iſt neulich von Profeſſor Leon Kellner ſehr mißhandelt worden. Ich

*) Drei Dramen von Bernhard Shaw: Candida, Ein Teufelskerl, Helden. Übertragen von Siegfried Trebitſch. J. G. Cotta'ſche Buchhandlung.

werde mich hüten, mit einem Philologen anzubinden, aber als Theatermann habe ich zu ſagen, daß Verſehen oder Flüchtigkeiten in den ſzeniſchen Bemerkungen, über die allein ſich Herr Kellner ja hergemacht hat, nichts bedeuten, wenn der Überſetzer nur, bei manchen Abweichungen im einzelnen, doch den ganzen Geiſt eines Stückes trifft und dem Schauſpieler eine bequeme, flüſſige und natürliche Sprache gewährt. Jenes iſt Herrn Trebitſch von Bernard Shaw ſelbſt bezeugt worden, dieſes kann ich aus eigenem Urteil beſtätigen. Der Philologe vergißt, daß es viel wichtiger iſt, ſich den Gewohnheiten des Schauſpielers und des Publikums anzupaſſen, als auf jeder Nuance zu beſtehen, die etwa den Grammatiker reizt. Ich habe das ſelbſt auch erſt lernen müſſen. Als ich, von Paris zurück, anfing, mich mit dem deutſchen Theater zu beſchäftigen, war ich auch, im Stolze meiner neuen Kenntniſſe, zuerſt ganz entſetzt, wie verändert und unkenntlich (wenn man ſich an den einzelnen Satz, an das einzelne Wort hält) da die franzöſiſchen Stücke erſcheinen. Ich mußte aber bald bemerken, daß ihnen dies nicht nur keineswegs immer ſchadet, ſondern daß eine ſolche freiere und läſſigere Behandlung des Textes bisweilen vielleicht ſogar notwendig iſt, um ihn dem Geſchmacke unſeres Publikums ſozuſagen anzuheimeln, auf das er ja nun doch wirken ſoll. Ich habe neulich erſt mit Ganghofer darüber geſprochen, ob es je gelingen wird, d'Annunzio völlig für die deutſche Bühne zu gewinnen; und er hat da die ſehr feine

Bemerkung gemacht, daß d'Annunzio, so sehr er uns italienisch bezaubert, wörtlich übersetzt, immer geschraubt und hochfahrend, manchmal fast lächerlich auf uns wirken wird, wenn man sich nicht entschließt, ihn auf unser Ohr „herabzustimmen", da nun einmal das Pathos jeder Nation einen andern Grad hat. Solche Erwägungen der künstlerischen Wirkung bestimmen den Übersetzer oft, und wo er dem Philologen leichtsinnig scheint, ist er manchmal gewissenhafter, als dieser ahnt.

Nun will ich aber von Bernard Shaw sprechen, der schließlich doch wichtiger als der Übersetzer und sein Widersacher ist, und ich muß dazu, um ihn abzuheben, erst über das Ganze der heutigen englischen Literatur ausholen, von welcher unser Publikum ja leider so selten etwas erfährt. Freilich: als ein flüchtiger Gast, der nur geschwind einmal durch die Museen und in ein paar Theater gesehen hat, kaum mit den Umrissen von London bekannt, auch der Sprache nicht mächtiger, als um eben Zeitungen und Romane zu verstehen, seit ein paar Monaten erst daran, mich in dieser großen Welt nach allen Seiten umzutun, maße ich mir kein Urteil an. Es sind nur Empfindungen aus der Ferne, die zu berichtigen ich mich beeilen werde, wenn sie sich etwa in der Nähe verändern.

Hält man sich an Swinburne, Walter Pater und Oskar Wilde oder in der Malerei an Watts und Whistler oder an den schlichten, gelassenen und sachlichen Ton der Revuen oder an die schöne Haltung

gelehrter Abhandlungen, denen ſchon der Abglanz klaſſiſcher Studien, den ſie haben, immer Anmut und Würde gibt, oder gar an die hohe Art der „Äſtheten", das Leben völlig in Schein und Spiel aufzulöſen, ſo hat man den Eindruck einer vollendeten Kultur, wie wir ſie wohl bei keinem anderen Volke heute finden. Greift man aber nach irgend einem engliſchen Roman, der gerade für das Buch der Bücher gilt, oder ſieht man die Stücke, welchen alle Welt zurennt, ſo glaubt man, unter Barbaren zu ſein. Es iſt wirklich kaum zu denken, daß jene unendliche Kultur und dieſe entſetzliche Roheit Ausdrücke derſelben Nation ſein ſollen. An den Anſichten und Einſichten gemeſſen, die etwa Walter Pater in den Studies in the History of Renaissance oder in den Imaginary Portraits, Oskar Wilde in den Intentions hat, kommen auch ſehr vorzügliche Deutſche oder Franzoſen recht gering, ja vulgär heraus, wie ja auch nicht zu leugnen iſt, daß der gebildete Engländer an klaren Weltbegriffen und ſicheren Lebensformen den unſteten Franzoſen und den ſcheuen Deutſchen übertrifft. Aber an den Stücken gemeſſen, welche die engliſchen Bühnen beherrſchen, hat ſelbſt der dümmſte deutſche Schwank einen gewiſſen Geiſt, faſt einen äſthetiſchen Reiz. Nehmen wir etwa Henry Arthur Jones, den man gern für einen engliſchen Ibſen ausgeben möchte, der ſich als Revolutionär fühlt, der im Vorwort ſeines Case of rebellious Susan ſo ſtolz erklärt hat, der Dramatiker ſei der Prediger der Zukunft, das Theater ſei ein ſo weſent-

liches Organ des öffentlichen Lebens wie die Preſſe, wie die Tribüne und es fehle ihm nichts als die Freiheit: „Geben Sie uns dieſe, erlauben Sie uns nur, Meiſterwerke zu ſchaffen, und wir werden ſie Ihnen nicht ſchuldig bleiben!“ Aber ſein „Schattenſpiel“, das wir im Volkstheater geſehen haben, iſt doch auch wieder nichts als das rohe Melodram, nur mit ein paar ſatiriſchen Wendungen aufgeputzt und allerhand Erinnerungen an Ibſen, der damals gerade in London Mode wurde, durch die Bemühungen Edmund Goſſes, der klugen Elizabeth Robins und der Schauſpielerin Janet Achurch, denen ſich dann der große Kritiker William Archer, bald auch Arthur B. Walkley, Bernard Shaw (in der Saturday Review) und Beerbohm Tree (dieſer geiſtreiche und kühne Schauſpieler war auch der erſte in England, der, ſchon 1891, im Playgoers Club für Maeterlinck ſprach) tapfer im Getöſe fechtend anſchloſſen. Oder man nehme Arthur Pinero. Von ſeiner Second Mrs. Tanqueray hat Archer geſagt, ſie ſei ein Stück, deſſen ſich Alexander Dumas nicht ſchämen würde. Wir können das einfach gar nicht verſtehen. Wir finden in ihr und im Lord Quex, bei mancher geiſtreichen oder witzigen Wendung, doch den ganzen Ductus ſo gewaltſam und roh, daß ſie ſich für unſer Gefühl über das nächſte Schauerſtück der äußeren Boulevards kaum erheben. Sogar Wildes Luſtſpiele „Lady Windmeres Fächer“ und „Eine Frau ohne Bedeutung“, deren Dialog mehr Geiſt und Witz enthält als alle franzöſiſchen,

deutſchen und italieniſchen Komödien zuſammen, empören unſeren Geſchmack, da ſie gar nicht verſuchen, Geſtalten zu zeichnen, und ſich mit einer ganz abgegriffenen Technik behelfen. Das iſt ſo der Eindruck, den ich von der heutigen engliſchen Bühne habe, und jeder Deutſche, der ſich einmal ein bißchen um ſie gekümmert hat, wird ihn vermutlich beſtätigen. Und nun denke man ſich mein Erſtaunen, meine Verblüffung, mein Entzücken, da ich mich plötzlich vor engliſchen Stücken ſehe, die, in ihrer hellen und geſchmeidigen Form den höchſten Anforderungen der Franzoſen gerecht, von einer Feinheit und Anmut der Gedanken, einer Eleganz der Stimmungen und im Erfaſſen der menſchlichen Beziehungen von einer Verwegenheit ſind, die nur noch durch ihre Kraft, alle Handlung durchaus ins rein Geiſtige umzuſetzen, übertroffen werden.

In den engliſchen Zeitungen wird Bernard Shaw als ein hinreißend begabter, genialiſcher, halb verrückter Menſch geſchildert, der durch ſein unſtetes, ſprunghaftes und unberechenbares Weſen und durch die heilloſen Querzüge ſeiner Entwicklung das gute Publikum ſehr ängſtigt. Vor zwanzig Jahren hat man ihn, eine ſchwarze Fahne in der Hand, mit Scharen von Arbeitsloſen durch die Straßen ziehen ſehen und an jeder Ecke gegen die Reichen, gegen die Ausbeuter wüten gehört. Er iſt der erſte, der Marx und den Marxismus in England einführt, und er iſt der erſte, der ihn verleugnet. Er wirft ſich in die Kunſt und ſchlägt ſich für Wagner, ſein

Perfect Wagnerite wird das Brevier aller Wagnerianer. Nachdem er ſich ſieben Jahre lang als Muſikkritiker durchgerungen, taucht er plötzlich kritiſch in der Malerei auf, um ſich von ihr nach fünf Jahren zum Theater zu wenden. Aber er hält auch die Theaterkritik nicht aus. Mit einem Galgenhumor, den der deutſche Kollege mitfühlt, hat er ſelbſt einmal erzählt, wie ihn dieſe drei theaterkritiſchen Jahre faſt umbrachten, bis er ſchließlich zuſammenbrach. „Die Ärzte ſagten: Dieſer Menſch hat ſeit zwanzig Jahren kein Fleiſch gegeſſen; wenn er keines ißt, muß er ſterben! Ich aber ſagte: Dieſer Menſch iſt ſeit drei Jahren in die Londoner Theater gegangen; und ſeine Seele iſt leer geworden und zehrt unnatürlich an ſeinem Leibe. Und ich hatte recht. Ich änderte meine Diät nicht, aber ich ging auf einen Berg, auf dem kein Theater war; und da lebte ich wieder auf...“ In allen dieſen Bereichen hat er eine merkwürdig an- und aufregende Kraft gezeigt, und das wunderbare und ſo ſeltene Talent der großen Kunſtweiſer, die ganze Stadt, ja das ganze Land gegen ſich aufzubringen, hat er reichlich. Heftig, leidenſchaftlich und exzentriſch für ſeine Meinungen einſtehend, weiß er doch, daß jede menſchliche Meinung begrenzt, einſeitig und immer höchſtens nur eine Hälfte der Wahrheit iſt, und ſo hilft er ſich, um ſein Gewiſſen zu beſchwichtigen, mit einer Ironie aus, die dem ſtockernſten Bürger entſetzlich iſt. Es heißt deshalb: He is a humbug, wozu einer ſeiner Kritiker bemerkt hat: „Ein

Charlatan?, mag ſein, aber ein überzeugter, der nicht zögern würde, als Märtyrer auf das Schafott zu gehen, für Meinungen, die er gar nicht hat, ſondern ſich nur eben einbildet."

Unſere Direktoren werden ſich wohl bald um ſeine Stücke reißen, welche ihrer Wirkung ſo ſicher ſind, als dies bei dem zufälligen und dubioſen Weſen des Theaters nur überhaupt möglich iſt. „Der Teufelskerl", der nächſtens im Raimund-Theater kommen ſoll, iſt ſchon in der Handlung ſo ſtark, daß es ihm, wenn die Schauſpieler nicht ganz verſagen, nicht fehlen kann, und die „Helden", die die zarte Hand eines klug nachglättenden und ausgleichenden Regiſſeurs verlangen, haben dieſen in Direktor Jarno gefunden. Ein bißchen bang iſt mir eigentlich nur um die „Candida", ein ſo ſublimes Stück von ſolcher Höhenluft, daß ich nicht weiß, ob nicht das Publikum frieren wird.

Ein Teufelskerl.

(The devil's disciple. Schauſpiel in drei Akten von Bernhard Shaw, deutſch von Siegfried Trebiſch. Zum erſtenmal aufgeführt im Raimund-Theater am 25. Februar 1903.)

Sucht man Shaw unterzubringen und anzuſchließen, ſo kommt man bald auf die Franzoſen, bald auf Oskar Wilde, bald auf Ibſen. Jenen hat er wohl die verwegene Technik abgelernt, die jedes Hindernis nimmt und vor keiner Gefahr erſchrickt. Es reizt ihn, ſich in allen Routinen zu verſuchen,

und als ein rechter Huſar iſt er oft kühner, als es eigentlich notwendig wäre, nur aus Paſſion, ſich in ſeiner ganzen Bravour zu zeigen. Manchmal befremdet uns eine Szene, wir wiſſen nicht gleich, was ſie ſoll, bis wir ihn dann plötzlich leiſe kichern hören: Seht, das kann ich auch, es gibt gar nichts, das ich nicht kann — qualis artifex! Kaum aber hat er uns als Trapezkünſtler und Akrobat verblüfft, geht er auf einmal ſo ſtill im Schritte ſeiner dramatiſchen Handlung fort, daß wir uns nun wieder gar nicht genug wundern können, wie künſtleriſch er ſein Thema verfolgt, ſich nirgends ablocken läßt und mit einer ſtolzen Sicherheit, die an die beſten Franzoſen erinnert, beſonders an Becque, durch die einfachſten Mittel die klarſten Löſungen zu treffen weiß. Er hat aber mehr Geiſt als alle Franzoſen von heute zuſammen, die doch meiſtens nur mit Worten werfen, einen exzeſſiven, mißvergnügten, unerbittlichen, bösartigen, rachſüchtigen Geiſt, der nichts ſchont, ſich nicht rühren oder auch nur beſchwichtigen läßt und alle menſchlichen Beziehungen anbohrt, faſt von jenem feurig brauſenden und unerſättlichen Geiſte der großen Eſſayiſten, des Montagne oder des Vauvenargues. Darin gleicht er Wilde, der in ſeinen Paradoxen gar nicht ſo leichtſinnig war, als man bei uns zu denken ſcheint, weil ſie doch immer auf dem feſten Grunde einer vollkommenen Einſicht ins Menſchliche ſtehen. Wilde ſagt ernſte, oft traurige Dinge ſo, daß wir lachen müſſen, aber nicht, weil er, wie ſich der Deutſche immer gleich

zu versichern beeilt, nicht „tief" ist, sondern gerade, weil er tiefer als der Ernst, als die Trauer ist und auch ihre Nichtigkeit erkannt hat (wozu man Schopenhauers Definition des Humors nachlesen mag, mit jenem indischen Zitat: Vorübergeh'n die Freuden wie die Schmerzen, geh' an der Zeit vorüber, es ist nichts!). Und sie wissen auch, Shaw wie Wilde, daß jede Wahrheit falsch wird, wenn sie vergißt, wie fragwürdig und bedenklich sie doch immer bleibt. Hier stammen beide von Ibsen ab, der uns gelehrt hat, daß es doch eigentlich nur persönliche Beruhigungen gibt, keine sachlichen Gewißheiten, und daß darum jene Beruhigungen, die man in den Schulen lehrt, mit jeder neuen Zeit und eigentlich schon für jede neue Person ausgewechselt und umgewechselt werden müssen. Aber während Wilde zwar diese Gesinnung Ibsens, aber keineswegs seine dramatische Darstellung des Menschen hat, hält sich Shaw auch in dieser an ihn; ja man darf wohl sagen, er spinnt sie fort. Und dies ist es eben, weshalb ich hoffe, daß er, ist nur das erste Befremden seiner so starken, seltsamen und bisweilen herrisch ungestümen Erscheinung einmal überwunden, auf unsere ganze deutsche Entwicklung einwirken wird. Ich hoffe: er wird uns zur Besinnung bringen. Denken wir doch nur um fünfzehn Jahre zurück: was ist es denn gewesen, das uns damals zu den Stücken Ibsens getrieben hat, als daß es uns unerträglich geworden war, auf der Bühne Handlungen zu sehen, welche den Personen, statt aus ihrem

inneren Wesen herzukommen oder doch auf dieses hinzuwirken, bloß äußerlich angetan wurden? Heute wissen wir, daß wir dazu schließlich gar nicht Ibsen gebraucht hätten, sondern uns an den Tasso und die Iphigenie oder auch nur an Hebbel halten konnten. Aber es war Ibsen, an welchem wir erwachten, und nun wurde uns gewiß, daß jede Begebenheit, die nur so zufällig in ein Stück hereinspaziert kommt, jedes äußere Abenteuer, das dem Helden wie ein Vagabund auf der Landstraße begegnet, undramatisch ist, weil das Drama allein den Sinn hat, inneres Leben darzustellen, und darum nur so viel von einer Handlung gelten läßt, als ins Geistige umgesetzt werden kann. Das ist damals, bewußt oder unbewußt, unser Drang gewesen, dazu sind wir aufgestanden und haben den Tumult gemacht. Und nimmt man heute die Stücke her, die aus der ganzen Zeit geblieben sind und denen wir zutrauen dürfen, daß sie bleiben werden, so zeigen sie alle denselben strengen Verzicht auf jeden äußeren Effekt durch eine Handlung, welche nicht wesentlich mit diesen Menschen verwachsen ist. Aber freilich, dann sind einige, die den Erfolg nicht erwarten konnten, ungeduldig geworden und haben nachgelassen, Konzessionen haben sich eingeschlichen, die alte Routine wagt sich wieder heraus und in dieser argen Not, die uns eben jetzt bedrängt, scheint durch Verwirrung und Entmutigung manchmal fast unsere ganze Arbeit verloren. Da mag Shaw an unsere Gewissen schlagen. Vielleicht schämen wir uns doch,

daß ein Fremder vollenden ſoll, was halb ſchon unſere Tat geworden war.

Es hieß damals immer, an uns ſei es, „die Komödie der Zeit" zu ſchaffen. Dabei dachten wir an die „Wildente" und meinten, durch eine ſolche rein geiſtige Behandlung irgend eines Ereigniſſes müßte unſer ironiſches und doch mitleidiges, klägliches und doch ſchließlich vertrauendes Gefühl des Lebens und der Menſchen und ihrer Bedeutung untereinander und ihrer Beziehung zum Ganzen und dieſer tauſend Fragen, die ſich doch nicht abweiſen laſſen, ſo dargeſtellt werden, daß wir dabei empfinden würden: Wir haben ja längſt entſagen gelernt, wir wiſſen ſchon, daß wir niemals wiſſen werden, was es mit uns und um uns iſt, wir wiſſen, daß wir die Wahrheit nicht ergreifen können, ſondern immer nur unſere Empfindung, immer nur den Schein; aber eben den Schein, den gerade wir jetzt vom Leben haben, ſeinen bitterſüßen Nachgeſchmack auf unſerer Zunge gibt uns dieſer Dichter! Dies hat Hauptmann im „Kollegen Crampton", im „Biberpelz" und im „Roten Hahn", Schnitzler in der „Liebelei", die ſich dann freilich ins Tragiſche wendet, und in den „Lebendigen Stunden" verſucht. In dieſelbe Region gehören die Stücke Shaws, von denen man eigentlich auch nie recht weiß, in welche der alten Rubriken ſie paſſen, ob ſie Schwänke, Luſtſpiele oder Schauſpiele ſind: denn ſie bieten Tod und Teufel auf, bedrohen ihre Helden an Glück und Leben und machen mitten in die höchſte Ge-

fahr die frechſten Witze hinein, ſo daß wir nicht immer gleich wiſſen, ob wir uns fürchten ſollen oder lachen dürfen. Allmählich aber dämmert uns auf, daß uns das auch ſonſt ſchon geſchehen iſt, nämlich im Leben ſelbſt, welches Hoffnung und Verzweiflung, die Vorſehungen des Schickſals und die Albernheiten des Zufalls, Notwendigkeit und Willkür, Geſetz und Laune, Gunſt und Tücke ſo vermiſcht, daß es recht eigentlich die Empfindung unſerer Zeit iſt, zu zweifeln, ob unſer Daſein tragiſch, wogegen ſich doch wieder unſere tägliche Gewohnheit wehrt, oder eine ſinnloſe Poſſe, was unſer Stolz niemals zugeben will, oder ein anmutig verworrener Traum iſt, wofür es doch wieder zu ſchwer und ſchrecklich auf uns liegt. Eben dieſe Unſicherheit in den Elementen unſerer Grundgefühle drückt Shaw mit einer verruchten Schadenfreude aus; ja man könnte überhaupt ſagen, daß er der Dichter unſerer Unſicherheit iſt. Daß nichts am Menſchen feſt iſt, daß er zerrinnt und wie in Dampf und Dunſt zergeht, wie man ihn faſſen will, daß keiner vom anderen jemals, aber auch von ſich ſelbſt nicht wiſſen kann, wie er iſt, daß er überhaupt nichts iſt, ſondern immer nur wird, in der Beleuchtung jedes Ereigniſſes und in der Beziehung auf jeden immer ſchon wieder ein anderer, die anderen, aber noch mehr ſich ſelbſt durch Poſen äffend und gar, wenn man ihm die Poſe nimmt, ganz verloren, da dieſe ihm doch noch wenigſtens einige Haltung gibt, während er ohne ſie verſinkt, und daß wir uns alſo, wenn

wir nur jemals ehrlich über uns nachdenken würden, als die größten Lügner verabscheuen müßten, dann aber doch wieder erkennen würden, wie gerade die höchsten Taten der Menschheit eben ihrem Glauben an unsere Lügen zu verdanken sind, dies stellt er überall mit einem teuflischen Behagen dar, aus dem doch, als wollte er gleich an sich selbst die menschliche Verkehrtheit beweisen, wieder manchmal plötzlich das reinste Erbarmen, die zärtlichste Güte schimmernd hervorbricht...

Shaw liebt es, grimmig zu beteuern, daß der „Teufelskerl" durchaus nicht „originell", sondern the threadbare popular melodrama, das fadenscheinige alte Melodram ist. Daran sieht man wieder, daß keinem Iren je zu trauen ist. Überhaupt: wer sich von diesem tückischen Autor nicht fortwährend foppen lassen will, merke sich, daß er das, was er sagt, niemals meint und das, was er eigentlich meint, ängstlich in irgend einer arglosen Bemerkung daneben versteckt, aus der es zu wittern gerade den ungemeinen Reiz und Scharadenspaß seiner kritischen Schriften ausmacht. Zu den Three plays for Puritans hat er eine Einleitung geschrieben, die in ihrer trotzig zufahrenden, gleich wieder abspringenden, jeden Einwand überhüpfenden Art das Gescheiteste so närrisch sagt, daß man sich schüttelt. Da wird in einem Kapitel — on diabolonian ethics — der „Teufelskerl" als ein ganz niederträchtiges Stück der alten Manier für die große Masse hingestellt. Man bemerkt aber bald,

daß es nur aus Ärger über die Rezenſenten geſchieht und um ſie zu ärgern, die es ſtets bei einer Verbeugung vor ſeiner „Originalität", die nun einmal ſprichwörtlich geworden iſt, bewenden laſſen, ohne jemals auf die Sache einzugehen. Das hat er ſatt, darum will er gar nicht mehr originell ſein und es reizt ihn, den Spieß einmal umzudrehen und der Kritik, wie ſie es ſonſt gern dem Autor tut, vorzurechnen, was er der Tradition verdankt oder, wie er es wohl gelegentlich nennt, was er alles „geſtohlen" hat. Still in einer Ecke aber ſteht dort der Satz, in Wahrheit habe der „Teufelskerl" ſchon ſeine natürliche Neuheit, die nur nicht ſeine Erfindung, ſondern einfach die Neuheit des vorgeſchrittenen Denkens unſerer Zeit ſei. (The devil's disciple has, in truth, a genuine novelty in it. Only, that novelty is not an invention of my own, but simply the novelty of the advanced thought of my day.) Knapper und klarer kann man gar nicht ſagen, was er ſucht und was wir alle ſuchen: Alle Mittel der Vergangenheiten zu beherrſchen, um durch ſie darzuſtellen, worin wir uns neu und anders und als Eigene fühlen.

Dick Dudgeon iſt, was die frommen Leute einen ſchlechten Kerl nennen: er kümmert ſich um ſeine Familie nicht, lebt mit Schmugglern, treibt ſich mit Zigeunerinnen herum und des Sonntags, ſtatt in der Kirche, ſieht man ihn raufen und ſpielen und jeder anſtändige Menſch, gar jede brave Frau, wie etwa die nette kleine Frau Paſtor Anderſon,

weicht ihm im weiten Bogen aus. Nun ist es aber eine Zeit, die alles umkehrt: wir sind 1777, die Amerikaner haben sich losgesagt, die Engländer rücken heran und morgen schon kann der General Burgoyne in der kleinen Stadt sein und keiner weiß, wen er zuerst hängen wird, denn er fragt nicht, ob einer tugendhaft oder ein Sünder ist, sondern für den sind sie alle dieselben Rebellen. Es begibt sich nun, daß Dick in das Haus des Pastors kommt und mit eben jener braven Frau Judith, die ihn so verabscheut, allein ist. Da pocht es, englische Soldaten dringen ein, den Pastor zu verhaften; er soll morgen gehängt werden. Frau Judith schreit auf, aber bevor sie noch reden kann, hat sich Dick gelassen erhoben, zieht den langen Rock des Pastors an und ist bereit, den Soldaten zu folgen. Der gutmütige Korporal erlaubt ihm noch, seine Frau zu küssen; es ist ja das letzte Mal. Dann führt er ihn ab, Frau Judith aber fällt ohnmächtig hin, wie von seinem Kusse getötet. Nun kommt der Pastor zurück und erfährt, was geschehen ist. Er versteht es erst aus den wirren Reden der Frau nicht gleich, bis sie sich in ihrer Angst doch aufrafft, ihm alles zu sagen: „Deinetwegen sind die Soldaten dagewesen!... Er stirbt, um dich zu retten, deshalb ging er in deinem Rock dahin und deshalb habe ich ihn geküßt!“ Der Pastor flucht: „Tod und Teufel!“ Dann nimmt er seine Stiefel, schickt um ein Pferd, holt seine Pistolen und Geld, alles Geld, das im Hause ist — und fort! Frau Judith begreift ihn

gar nicht. Sie hat sich das so groß gedacht, furchtbar, aber rührend, wie der Pastor hingehen und sich stellen und ihn retten oder mit ihm sterben würde. Und er geht nicht hin? Er flieht? Er ist indessen fertig geworden und sagt nur kurz zu ihr: „Du kennst selbst den Mann nicht, mit dem du verheiratet bist.“ Und fort ist er. Frau Judith aber rennt am anderen Morgen gleich in der Früh zu den Soldaten, um Dick zu sehen und ihn um jeden Preis zu retten. Und dann auch, um von Dick zu erfahren, warum er es getan hat. Dick lacht. Er weiß es wirklich selbst nicht, es kam momentan so über ihn. Aber damit gibt sie sich nicht zufrieden. Haben Sie es getan, weil Sie fühlten, daß er mehr wert ist als Sie? Nein, sagt Dick, das wäre nett von mir gewesen, aber so bescheiden bin ich wirklich nicht. Nein, es geschah nicht seinetwegen. Nun wird sie rot und das Herz klopft ihr ein wenig, als sie leise fragt: Geschah es meinetwegen? Er stürzt aber nicht vor sie hin, um zu brüllen: Weil ich dich liebe!, sondern, als sie in ihrer Romantik ihn nun gar beschwört, sich zu retten, um dann mit ihr zu gehen, mit ihr bis an das Ende der Welt, da nimmt er sie fest an der Hand, blickt ruhig auf sie und sagt: „Sie wissen, mit wie vielen wertlosen Männern ich gelebt habe — ach, und mit wie vielen wertlosen Frauen auch. Nun, sie konnten sich alle bis zu einer gewissen Güte und Fürsorge aufschwingen, sobald sie verliebt waren. Das hat mich gelehrt, auf eine Güte, die nur so

entſteht, ſehr wenig zu geben. Was ich geſtern nachts getan habe, tat ich kalten Blutes, ohne dabei nur halb ſo viel an Ihren Mann zu denken oder an Sie, als an mich. Ich hatte keinen Grund und keinen Zweck; alles, was ich Ihnen ſagen kann, iſt: Als der Augenblick kam, wo es ſich darum handelte, meinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, um den eines anderen hineinzulaſſen, da konnte ich nicht anders. Ich weiß nicht, warum; ich halte mich für einen Narren, für den Narren meiner Leiden, aber ich konnte nicht anders und kann nicht anders. Ich bin erzogen worden, den Geſetzen meiner eigenen Natur zu gehorchen, und gegen dieſe vermag ich nichts — Galgen hin, Galgen her. Ich würde dasſelbe für jeden anderen Menſchen in der Stadt getan haben und für den Mann einer jeden Frau.“ Und ſchon kommen die Schergen, er wird vor das Kriegsgericht geſtellt, das er, zum größten Spaß des ſarkaſtiſchen Generals, in ſeiner Entſchloſſenheit gelaſſen verhöhnt, Frau Judith verrät in ihrer Angſt, wer er iſt, es nützt aber nichts mehr, er ſoll dennoch hängen, man führt ihn auf den Markt, der Galgen iſt aufgerichtet, der Scharfrichter nähert ſich — da dringt plötzlich der Paſtor ein: er hat nachts die Nachbarſchaft aufgewiegelt, die engliſchen Soldaten vertrieben, ſich als Kommandanten der Miliz freies Geleite verſchafft, um mit dem General zu verhandeln, und Dick iſt gerettet! Kommandant der Miliz, fragt der General, wie können Sie das ſein, da Sie doch der Paſtor Anderſon ſind? Da legt

Anderſon dem Dick ſeine Hand auf die Schulter und faßt Frau Judith und ſagt: „Herr: erſt in der Stunde der Not findet ein Mann ſeinen wirklichen Beruf! Dieſer närriſche Junge prahlte damit, dem Teufel zu gehören, aber als die Stunde der Verſuchung an ihn herantrat, da erfuhr er, daß es ſein Schickſal iſt, zu leiden und treu bis in den Tod zu ſein. Ich hielt mich ſelbſt für einen braven Verkünder des Evangeliums des Friedens, aber als die Stunde der Verſuchung an mich herantrat, fand ich, daß es mein Los iſt, ein Mann der Tat zu ſein, und daß mein Platz bei den Truppenführern und beim Kriegslärm iſt. So beginne ich denn mit fünfzig Jahren ein neues Leben als Kapitän Anthony Anderſon der Miliz in Springtown, und dieſer Teufelskerl hier wird ſein neues Leben auch gleich beginnen als Hochwürden Richard Dudgeon. In meinem Alter wird er weiſer ſein als ich und meiner dummen, kleinen, ſentimentalen Frau gute Ratſchläge erteilen."

Der Truc dieſes ſataniſch verſchmitzten Stückes iſt es, daß es ſich immer gefliſſentlich wie ein Melodram gebärdet, um doch niemals das zu tun, was im Melodram geſchehen müßte. Es benützt das Melodramatiſche immer nur als Finte, um uns, indem wir ſie parieren, unerwartet in die Blöße zu kommen. Im zweiten Akt, wenn Dick von den Soldaten abgeführt wird, richten wir uns triumphierend auf und ſagen: Aha, jetzt weiß ich ſchon, jetzt kommt der Mann zurück und die arme Frau,

ſchwankend zwiſchen der Liebe zu ihrem Gatten und dem Wunſche, jenen Edlen zu retten, wird furchtbar ringen, bis er ihr zufällig endlich doch die Wahrheit entreißt, und dann wird er ſich rüſten, tapfer in den ſicheren Tod zu gehen, und ſie wird ihn beſchwören, ſich zu retten, und wird doch ſagen müſſen, daß er es nicht darf, welch ein Tumult der Gefühle, welch ein Abſchied, jedes Auge wird naß — das iſt ſie, das iſt die scène à faire! Und wir ſchreien faſt auf vor Vergnügen, da es ſich plötzlich wendet und der gute Paſtor keineswegs das Melodramatiſche, ſondern das Natürliche, das Vernünftige tut. Ebenſo im dritten Akt, wie Frau Judith den Dick fragt, warum er ſich für ihren Gatten geopfert, und wir nun wieder ſchmunzeln: Aha, jetzt kommt's, jetzt fängt die große Liebe an!, der Autor aber uns lachend ſagt: Das denkt die dumme kleine Frau Judith auch, aber das Leben, meine Herrſchaften, iſt geſcheiter als ſie und ihr, das Leben iſt viel feiner und viel verworrener, als ihr denken könnt, und im Leben geht 's gar nicht ſo heroiſch, ſondern viel elementarer zu! Oder dann das Kriegsgericht: Nun wird es gar romantiſch, nun breiten ſich die Schauer des Todes aus. Aber da läßt der Dichter den General erſcheinen, dem er nun (übrigens nach ſeiner Verſicherung genau hiſtoriſch) eine ſolche Freiheit und einen ſo ſublimen Witz gibt, daß er uns ſogleich aus allen Gefühlen einer bangen Hinrichtung in eine rein geiſtige Region entrückt.

Shaw gehört zu den Autoren, um die man ſich ſchlägt. Es iſt gar nicht möglich, ihm ruhig zuzuſtimmen, wie man das ſo bei harmlos gediegenen Stücken pflegt. Man ſchwärmt entweder für ihn oder man verabſcheut, man haßt ihn. Wir werden jetzt Shawianer kriegen, die jeden anderen Autor vertilgen wollen; und andere wieder werden ſich rabiat gegen ihn wehren. Das gehört nun ſchon einmal dazu und wie ich ihn zu kennen glaube, wünſcht er es ſich gar nicht beſſer; ich denke, er wäre gar nicht ſo ſtolz, allen zu gefallen. Wir aber wollen uns freuen, daß wir wieder einen Autor haben, für den ſich zu begeiſtern, um den zu ſtreiten, über den handgemein zu werden ſich verlohnt, und wollen nicht vergeſſen, daß wir dies dem ſchönen Eifer des Herrn Siegfried Trebitſch zu danken haben.

VII.

Kaiſerjubiläums-Stadttheater.

11. März 1902.

Karl Baron Torresani ist zuerst — 1889 — mit frischen, fröhlichen Schilderungen „Aus der schönen, wilden Leutnantszeit" erschienen, sogleich sympathisch durch seinen hellen Ton eines Ulanen, der „eben kein Kapuziner ist", und durch die Fülle von Begebenheiten und Gestalten, von welchen er unermüdlich erzählte, mit der stürmischen Freude am Erzählen, die der richtige Fabulant hat. Es folgten Romane von strengerer Haltung, manche, wie die unvergeßliche „Zuckerkomtesse" (1891), von einer Verwegenheit der Darstellung, die damals etwas ganz Neues war, alle mit Leidenschaft bemüht, das ganz einzige österreichische Wesen auszudrücken. Diese Empfindung, daß unser Vaterland eine unvergleichlich tiefe Schönheit hat, die noch niemals recht gezeigt worden ist, gibt auch seinen Memoiren — 1900, „Von der Wasser- bis zur Feuertaufe, Werde- und Lehrjahre eines österreichischen Offiziers" — einen so wunderbar herzlichen, manchmal geradezu großen Ton, daß man sie unter die besten Bücher unserer Literatur stellen darf. Nun ist er gestern mit seiner „Mikesch-Mali," zum ersten Male auf der Bühne erschienen und hat selbst

ſeine Freunde durch eine dramatiſche Sicherheit und Kraft verblüfft, die wir ihm niemals zugetraut hätten. Wir haben ſeit der „Liebelei" kein Wiener Stück von ſolcher Wahrheit, von ſolcher Empfindung, von ſolcher tief öſterreichiſchen Entſagung geſehen. Die Handlung iſt ganz einfach. Ein nicht mehr ganz junges Mädchen, Mali, die Tochter des penſionierten Magiſtratsbeamten Mikeſch, ſehnt ſich nach einem Mann, ſehr beſcheiden, gar nicht „hoch hinaus — der kleinſte Kaufmann oder Beamte, wenn er nur g'rad ſein Auskommen hätt'. Auch ſchön brauchet er nicht g'rad zu ſein. Nicht einmal ganz jung!... Ich hätt' ihn doch gern! Für mich wär' er ein Adonis und ein Kröſus zugleich... wenn er mich nur recht, recht lieb hätt'!" Aber es iſt nicht bloß dieſes Bedürfnis nach Liebe, das ſie quält, es ſind noch mehr „die Verhältniſſe hier im Haus... wenn ich ſeh', wie ſchwer 's dem Vater wird, mit uns Vieren — da muß man ſich wirklich den Biſſen Brot vorwerfen, den man verzehrt... O! Hinaus möcht' ich... hinaus... daß ein Mund weniger zum Füttern da wär'!" Sie leidet mit dem armen, alten, kränkelnden Vater, der ſich kaum mehr recht rühren kann und von ihrem Bruder, dem leichtſinnigen Otto, einem „Wienerfrüchtel", und ihrer hochfahrenden, eingebildeten, ſeccanten Mama verhöhnt und gepeinigt wird. Sie kann das nicht mehr mit anſehen, ſie will ein Ende machen, und ſo rennt ſie zu einem Vermittler hin, einem drolligen Herrn Hipperl, der draußen in der Vorſtadt eine nicht kon-

zeſſionierte Anſtalt zur Stiftung von Ehen betreibt. Hier trifft ſie mit Herrn Beneſch zuſammen, einem ſtillen, vom vielen Sitzen melancholiſch und moros gewordenen Beamten von fünfzig Jahren, der ſich fürchtet, einſam zu altern und eine Pflegerin ſucht. Und dieſen beiden verprügelten Menſchen, die ſchon nichts mehr zu hoffen wagen, erblüht nun ein ſpätes Glück, ſie gewinnen ſich lieb, ſie verloben ſich. Aber ſie haben ohne die Mutter gerechnet. Dieſe Frau iſt nicht eigentlich ſchlecht oder bös, ſie iſt nur dumm, aber von einer ſo verruchten, alles zerſtörenden, das ganze Haus vergiftenden Dummheit, daß wir es begreifen, wenn Herr Beneſch ſich von ihr förmlich am Leben bedroht fühlt und lieber ſeinem höchſten Wunſche entſagt, um nur dieſer fürchterlichen Perſon zu entkommen. Das kann Mali nicht verwinden: „Mein Gott und Herr war dieſer Menſch! Alles, was edel, hoch, vornehm iſt auf dieſer Welt, war mir in ihm verkörpert!... Und er — er hat ſich — ſo benommen!... So niedrig, ſo — klein!“ Darüber kommt ſie nicht hinweg. Sie nimmt Gift. So wenigſtens im Original, das bei der hieſigen Aufführung leider dahin abgeändert wurde, daß ſie ſich mit einem plötzlich im vierten Akte auftauchenden Brakenburg tröſtet, was wirklich ſo wirkt, als ob Brakenburg am Ende das Klärchen heiraten würde. Ich weiß freilich, daß es ein Axiom aller Wiener Direktoren iſt, unſer Publikum vertrage keinen tragiſchen Schluß, aber man hat damit eigentlich dem Stücke das Beſte genommen: die unerbittliche Not-

wendigkeit, mit der hier alles so geschieht, daß wir empfinden, es könne gar nicht anders geschehen. Doch kann sich der Direktor auf sein Publikum berufen, dem gerade dieses Abbiegen zum „guten Ausgang" sichtlich gefiel. Herr Pohler hatte die Vorstellung verständig und geschickt inszeniert, die Mali gab Fräulein Fasser, den Benesch Herr Stöhr, vortrefflich Herr Godai den verzogenen Bruder. Es war ein sehr starker Erfolg. Baron Torresani wurde vom zweiten Akt ab immer wieder und wieder gerufen.

---

22. April 1902.

„Die Tochter des Ödipus", Trauerspiel in fünf Akten, unter freier Benützung des „König Ödipus" und der „Antigone" von Sophokles, von Eugen v. Jagow. Der Autor hat sich selbst über seine Absichten so geäußert: Er wolle, um den unvergänglichen Inhalt der Sophokleischen Tragödien zu retten, die für das Gefühl unseres Publikums befremdliche antike Form unbedenklich opfern. Er habe sich gefragt: „Wie würde der griechische Dichter wohl verfahren sein, wenn er über die Mittel unserer modernen Technik (unbegrenzte Zahl von Darstellern, mimische Ausdrucksmittel der Schauspielkunst, Darstellerinnen, Massenszenen, Dekorationswechsel u. s. w.) verfügt hätte?" Aus der Dionysischen Überlieferung sei der Chor zu erklären, der „bei Euripides schon alle Bedeutung verloren hat und schließlich ganz beseitigt worden

wäre, wenn politische Ereignisse die Fortentwicklung der griechischen Tragödie nicht vereitelt hätten"; aus ihr auch das „Überwuchern der Lyrik (poetische Betrachtungen über die eigene Lage, Flehen zu den Göttern u. s. w.) und der Erzählung (Herolde, Boten-, Wahrsagerszenen), das heißt also undramatischer Elemente"; und aus der Beschränkung auf drei Schauspieler manche Gewaltsamkeit in der Führung der Szenen. Von solchen Rücksichten frei und im Besitze unserer Mittel, wie hätte Sophokles dann wohl seinen Stoff geformt? „Die Handlung des Sophokles beginnt etwas nach dem Höhepunkt unserer modernen Stücke. Indem ich dem Antigone-Stoff den des „König Ödipus" voranschicke und beide verschmelze, gelange ich somit fast zum Bau des germanischen Dramas, das unserem großen Publikum natürlich viel verständlicher ist. Antigone ist nun ferner im „König Ödipus" eine Nebenfigur, in der „Antigone" dagegen die Hauptfigur. Bei der Zusammenziehung der ja tatsächlich in ursächlichem Zusammenhange stehenden Tragödien mußte ich mithin darauf Bedacht nehmen, die Rolle der Antigone von Anfang an zu einer die Handlung beherrschenden umzugestalten. Darum lasse ich die Schicksalsschläge, die bei Sophokles unmittelbar den König treffen, zuerst auf Antigone wirken, deren Tochterliebe vergeblich bestrebt ist, dem Vater die schaurige Wahrheit zu verbergen. Die Verschmelzung der beiden Sophokleischen Tragödien erfordert auch, der Einheit der Handlung wegen, daß sich

das Intereſſe der Handlung bis zum Schluſſe um Ödipus dreht, zuerſt um den lebendigen, dann um den toten. Im „Ödipus auf Kolonos“ läßt Sophokles Ismenen ſagen, ihr Vater könne ſeines Blutvergehens halber nicht „mit Thebererde“ bedeckt werden. Kreon würde alſo, wenn Ödipus in Theben geſtorben wäre, deſſen Beerdigung ebenſo gut verboten haben wie die des Polyneikes. Und dieſe Änderung der Fabel — die einzige, die ernſtes Bedenken erregen könnte — habe ich mir denn auch tatſächlich geſtattet, und die Brüder, die ja übrigens in den beiden von mir zuſammengezogenen Sophokleiſchen Tragödien auch nicht auftreten, aus der Fabel ganz beſeitigt. Eine Abſchwächung der tragiſchen Wirkung tritt dadurch keinesfalls ein, denn es iſt für Antigone ſicherlich ebenſo ſchmerzlich, wenn nicht ſchmerzlicher, daß die Leiche des Vaters unbeerdigt bleiben ſoll, als die des Bruders. Was aber das Weglaſſen der beiden Brüder betrifft, ſo möchte ich daran erinnern, daß Sophokles ſelbſt die Überlieferung ſehr frei behandelte, wie zum Beiſpiel der Schluß des „Philoktetes“ und der Umſtand zeigt, daß bei ihm Oreſtes zur Nebenrolle wird und nur auf Apollons Befehl handelt. Ich glaube nicht, daß meine Änderung gegen den Geiſt des Sophokles verſtößt, an deſſen Text ich mich übrigens vielfach gehalten habe und deſſen Bilder, beſonders häufig in den Chorgeſängen, ich mehrfach in den Dialog hinübernahm.“ So der Autor, dem man nur doch zu bedenken geben möchte, ob es

nicht vielleicht gerade die „befremdliche“ antike Form iſt, die in jenen Stücken auf uns wirkt, viel ſtärker, als die Begebenheit ſelbſt, von ihr abgelöſt, uns bewegen oder erſchüttern kann. Ariſtoteles hat freilich (im vierzehnten Kapitel der Poetik) gerade von der Fabel des Ödipus gemeint, ſie ſei ſo gebaut, daß, wer auch nur ihre Begebenheiten vernehme, ſelbſt ohne ſie zu ſehen, durch ihren Verlauf ſchon Schauder und Mitleid empfinden müſſe. Dies wird aber doch wohl nur für den Griechen gelten. Was iſt uns Ödipus, was kann er uns ſein? Wenn wir uns jetzt mit neuer Sehnſucht zu den Griechen wenden, ſo denke ich vielmehr, daß es gerade ihre Form iſt, die uns lockt, vielleicht gerade jenes „Überwuchern der Lyrik“, die wir in der naturaliſtiſchen Zeit als ein „undramatiſches Element“ ausgeſchieden wiſſen wollten, jetzt aber allmählich wieder als zum tragiſchen Weſen gehörig erkennen. Das ſoll nicht gleich heißen, daß wir es wieder mit dem Chor verſuchen wollen, aber wir ſehen ein, daß zur tragiſchen Wirkung die Nachahmung einer Begebenheit durch die Mittel der Bühne nicht genügt, wenn ſie nicht zum poetiſchen Ausdrucke wird. Und ſtatt die Begebenheit eines alten Dramas aus ihrer Form gezogen zu ſehen, möchten wir faſt lieber einmal eine neue Begebenheit unſerer Tage in jener Form dargeſtellt finden, wohl wiſſend freilich, daß auch dies nur ein Experiment wäre, aber doch ein Experiment, durch das wir uns der erſehnten neuen Art, Handlung und Gedicht zu vereinigen, vielleicht

etwas nähern könnten. Übrigens sei konstatiert, daß einzelnes, besonders im zweiten und im vierten Akt, stark auf das Publikum zu wirken schien, dem auch die Darstellung, namentlich die Antigone der Frau Körner, aber auch der Ödipus des Herrn Nowak und der Kreon des Herrn Striebeck sichtlich gefielen.

Johannes.

(Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel von Hermann Sudermann. Zum erstenmal aufgeführtam Kaiserjubiläums-Stadttheater am 6. Dezember 1902.)

Im fünfzehnten Jahre des Kaisertums Kaisers Tiberii, da Pontius Pilatus Landpfleger in Judäa war und Herodes ein Vierfürst in Galiläa und sein Bruder Philippus ein Vierfürst in Ituräa und in der Gegend Trachonitis und Lysanias ein Vierfürst in Abilene und da Hanas und Caiphas Hohepriester waren, da kam auf Gottes Befehl Johannes, Zacharias Sohn, in alle Gegenden um den Jordan und predigte die Taufe der Buße, zur Vergebung der Sünden, wie der Prophet Isaias vorausgesagt hat: es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste, bereitet den Weg des Herrn und machet seine Steige richtig. Er hatte aber ein Kleid von Kamelhaaren und einen ledernen Gürtel um seine Lenden, seine Speise war Heuschrecken und wilder Honig. Und er redete mit zornigen und bösen Worten auf die Menschen ein, die zu ihm kamen, um im

Jordan getauft zu werden, und ſchrie: Ihr Otterngezücht, wer hat denn euch gewieſen, daß ihr dem zukünftigen Zorn entrinnen werdet? Es iſt ſchon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt; welcher Baum nicht gute Früchte bringt, wird umgehauen und in das Feuer geworfen! Und das Volk erſchrak und zitterte in ſeinem Herzen und dachte, ob er vielleicht der Verheißene wäre. Aber da antwortete er: Ich taufe euch mit Waſſer, es kommt aber ein Stärkerer nach mir, dem ich nicht genugſam bin, daß ich die Riemen ſeiner Schuhe auflöſe, der wird euch mit dem heiligen Geiſt und mit Feuer taufen; in desſelben Hand iſt die Wurfſchaufel, und er wird ſeine Tenne fegen und wird den Weizen in ſeine Scheune ſammeln und die Spreu wird er mit ewigem Feuer verbrennen! So ſchrecklich redete der Täufer vom Herrn zum Volk des jüdiſchen Landes. In jener Zeit begab es ſich, daß der Vierfürſt Herodes die Herodias freite, ſeines Bruders Philippi Weib. Deswegen tadelte ihn Johannes und ſagte, es ſei nicht recht, ſeines Bruders Weib zu haben. Da ließ ihn der Vierfürſt ergreifen, binden und in den Kerker legen, fürchtete ſich aber, ihn zu töten, weil er wußte, daß er ein frommer und heiliger Mann war und das Volk zu ihm hielt; ſo verwahrte er ihn und gehorchte ihm in vielen Sachen und hörte ihn gern. Da aber Johannes im Gefängnis war, erfuhr er von den Werken Chriſti und ſchickte ſeiner Jünger zwei und ließ ihm ſagen: biſt du, der da kommen ſoll, oder ſollen wir eines

anderen warten? Jeſus antwortete und ſprach zu ihnen: Gehet hin und ſaget Johannes wieder, was ihr ſehet und höret: Die Blinden ſehen und die Lahmen gehen, die Ausſätzigen werden rein und die Tauben hören, die Toten ſtehen auf und den Armen wird das Evangelium geprebigt; und ſelig iſt, der ſich nicht an mir ärgert! Inzwiſchen kam aber ein Tag, daß Herodes ein Feſt gab den Oberſten und Hauptleuten und Vornehmſten in Galiläa. Da trat herein die Tochter des Herodias und tanzte und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tiſche ſaßen. Da ſprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willſt, ich will dirs geben; und ſchwur ihr einen Eid: Was du wirſt von mir bitten, will ich dir geben, bis an die Hälfte meines Königreiches! Sie ging hinaus und ſprach zu ihrer Mutter: Was ſoll ich bitten? Die ſprach: das Haupt Johannis, des Täufers! Und ſie ging bald hinein mit Eile zum König, bat und ſprach: Ich will, daß du mir gebeſt jetzt ſo bald auf einer Schüſſel das Haupt des Johannis, des Täufers! Der König ward betrübt; doch um des Eides willen und derer, die am Tiſche ſaßen, wollte er ſie nicht laſſen eine Fehlbitte tun. Und bald ſchickte hin der König den Henker und hieß ſein Haupt herbringen, der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis und trug her ſein Haupt auf einer Schüſſel und gab es dem Mägdlein und das Mägdlein gab es ihrer Mutter.

So wird das Leben und der Tod des Täufers

in den Evangelien erzählt. Sie ſagen uns nicht, was dieſe Menſchen gefühlt oder wie ſie gerungen haben; ſie zeigen uns nur ihre Erſcheinung, ihre Geberde: den wilden Heiligen den wankenden Despoten, ſein gieriges Weib und das Kind mit den blutigen Fingern. Aber vielleicht gerade weil wir uns ihr Leben hinzudenken müſſen, ſind dieſe Geſtalten ſo tief ins Gemüt der Menſchheit eingedrungen. Immer wieder ſtört die Salome den Sinn der Künſtler auf. Ein Schnitt Dürer's zeigt ſie uns, recht als eine Magd mit ſchweren Hüften, die Schüſſel mit dem Haupte ſervierend, als wäre es Salat, dem der betrübte Hausvater Herodes nicht recht zu trauen ſcheint. Regnault ſetzt ſie als lockende Odaliske auf eine Truhe. Moreau hat ſie als feierliche Prieſterin irgend eines dumpfen Kults geſehen, die ein wüſtes Opfer bringt. Auch bei Flaubert bleibt ſie doch eigentlich immer nur eine Figur für das Auge, die von außen geheimnisvoll durch irgend eine dunkle Macht bewegt wird. Erſt Oskar Wilde und Klinger haben ihre Seele vermuten wollen.

Sudermann fragt nicht nach der Salome, er fragt nach dem Johannes. Die „Tragödie des Vorläufers" hat man ſein Schauſpiel genannt, und man hat es mit dem Uriel Acoſta und mit Wildenbruchs Marlowe verglichen. „Das Motiv, ſagt Richard M. Meyer, läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer ſcheitert, kann Schuld der Zeit ſein — oder ſeine eigene Schuld. Poſa ſtirbt, weil die

Zeit noch nicht reif ist; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel steigen kann. Sudermann nun konnte es sich nicht versagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen ist und er sie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zustandsschilderung zurück, die übrigens meisterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der messianischen Zeit reden — die Wahrscheinlichkeit bleibt immer gewahrt, und die verlockende Absichtlichkeit der Selbstcharakteristiken in Hebbels „Holofernes" wird gemieden. Lebensvolle Bilder werden aufgerollt. Denn hier fühlt sich der Verfasser ganz zu Hause: es handelt sich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßlose Lasterhaftigkeit der „führenden Kreise" hebt sich von der Gesetzesstrenge der Pharisäer und Zeloten nur um so greller ab; alles ist Herodes wertlos neben der Krone, auch seiner Stieftochter Ehre, alles ist Herodias ihrer Eifersucht und ihrem Ehrgeiz zu opfern geneigt — wieder eine jener kalten Seelen mit leidenschaftlichen Gesten, die Sudermann liebt. Das Volk ist reif zum Untergange; zerfressen von Parteien, gedemütigt, zwischen der Sklaverei des „Gesetzes" und dem Hochmut des Pharisäerstolzes hin- und hergeworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und also kann der Täufer an diesem Volk seine Sendung nicht erfüllen. Aber er könnte es auch sonst nicht: er ist nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft versteht

er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unſittlichkeit; nicht die poſitive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botſchaft von Chriſto, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jeſus predige die Liebe. So geht er in ſeiner Einſeitigkeit ganz zugrunde; nicht ſtark genug, den abzuweiſen, der die Liebe verkündet, iſt er doch auch nicht groß genug, ſich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erſt ſterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen" — reif für die höhere Erkenntnis."

Wer iſt Johannes? Der auf den Stärkeren wartet. Er weiß, daß er ſelbſt nichts iſt, ſondern nur der kommen muß. Zornig blickt er auf das elende Leben und verflucht es. Es wird ja alles vergehen, den Weg des Herrn bereiten ſoll. Er glaubt an den, wenn der Reine kommt, den er ſchon hinter ſich fühlt. Dieſer wird ein Größerer ſein, als er ſelbſt iſt, von einer ungeheuren Gewalt, die er ſelbſt nicht hat, die Flamme in der Hand, während er ſelbſt nur mit Waſſer taufen darf. Wie klein iſt er ſelbſt, im Gedanken an dieſen! Und er fühlt doch, daß er durch dieſen groß werden wird: denn der, der kommen muß, wird dasſelbe tun, was er ſelbſt tut, nur wird er es als der Stärkere tun, als der, der es kann. Darum will er gern für ihn ſterben, denn er fühlt: durch ihn, der iſt, wie er ſelbſt, wird er leben. Und nun kommt der Stärkere. Aber es iſt ſeltſam: Johannes kann ihn nicht erkennen. Das ſoll der ſein, der kommen muß? Dieſer andere, ſo ganz andere? Johannes iſt der Zürnende geweſen,

dieſer iſt ſanft. Johannes iſt finſter geweſen, dieſer iſt das Licht der Welt. Johannes iſt ein Verneinender geweſen, dieſer iſt der Bejahende. Da ſtaunt Johannes. Wie? Hat er einem Herrn gedient, der ihn verleugnet? Sind ſeine Werke für einen Fremden geweſen? Er verſteht ſich nicht mehr. Das iſt ſein Leiden, daß der Stärkere anders kommt, als er ihn erwartet hat — ſo, daß er ihn gar nicht erkennen kann, daß er an ihm irre werden muß, ja, daß ihm vor dem graut, den er verkündet hat. Er kommt nicht als König der Heerſcharen, mit goldenem Panzer angetan, das Schwert gereckt über ſeinem Haupte, ſeine Feinde zerſtampfend mit ſeines Roſſes Hufen," ſondern er kommt als ein geringer Mann, der „mit den Zöllnern und Sündern zu Tiſche ſitzt; beſonnene Leute gehen nicht gern mit ihm um, immer iſt ein Hochzeiten und Feſtfeiern um ihn her, und allerhand Torheiten lehrt er". Das tötet den Johannes: denn was iſt dann ſein ganzes Leben geweſen?

In einer mächtigen Szene des letzten Aktes bricht dieſe Tragik wunderbar aus. Johannes hat fragen: Biſt du, der da kommen ſoll, oder ſollen wir eines anderen warten? Sie kehren wieder und erzählen, wie ſie ihn gefunden haben: Viel Volks war um ihn, das ruhete zwiſchen den Ölgärten und lobte den Herrn um der Wunder willen, die zur Stunde an ihm geſchahen. Und ſiehe, in jedem Auge war ein Glänzen, und in jedem Munde war ein Wohllaut. Aber Johannes fragt gierig: Und

er? Wie war sein Antlitz? Wie seine Geberde? Darauf der Bote: Meister, ich weiß es nicht. Johannes: Nun, ihr sahet ihn doch? Und der andere Bote Rabbi, fragtest du je: Wie ist der Sonne Antlitz und wie ist des Lichtes Geberde?... Da wir sein Lächeln sahen, sanken wir nieder vor ihm und in unseren Seelen war es still und weit. Und sie berichten, daß seine Rede wie eines Bruders Rede war, lieblich wie des Windes Rede, der vom Meere weht gen Abend, und daß er also sprach: Gehet hin und saget Johanni wieder, was Ihr sehet und höret. Die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein, die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt. Und dann habe er noch gesagt: Selig ist, der sich nicht an mir ärgert! Doch dies hätten sie nicht verstanden. Da bekennt Johannes: „Ich aber verstehe es wohl. Ich, zu dem er es sprach. Ich habe mich an ihm geärgert, denn ich erkannte ihn nicht. Und mein Ärgernis erfüllte die Welt, denn ich erkannte ihn nicht. Ihr selbst seid meine Zeugen, daß ich gesagt habe, ich sei nicht Christus, sondern vor ihm hergesandt. Aber ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüssel des Todes — ich hielt sie nicht; die Wagschalen der Schuld — mir waren sie nicht vertraut. Denn aus Niemandes Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden. Ich aber wollte euch weiden mit eisernen Ruten!

Darum ist mein Reich zu Schanden worden und meine Stimme ist versiegelt. Ich höre rings ein großes Wasserrauschen, und das selige Licht umhüllet mich fast... Ein Thron ist herniedergestigen vom Himmel mit Feuerpfeilen. Darauf sitzet in weißen Kleidern der Fürst des Friedens. Und sein Schwert heißet „Liebe" und „Erbarmen" ist sein Schlachtruf... Sehet, der hat die Braut, der ist der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber stehet und höret ihm zu und freuet sich hoch über des Kommenden Stimme. Dieselbe meine Freude nun ist sie erfüllet."

Was man auch sagen mag, ich kenne in unserer neuen deutschen Literatur nicht viele Szenen von dieser Kraft und mich ergreift es seltsam, wie hier an der fremden Gestalt des rauhen Eiferers plötzlich unser eigenes Leid erscheint. Denn ist nicht jeder von uns ein Johannes? Wir dienen mit unserem Wirken und Tun einem unerforschlichen und tiefen Sinn, den wir nicht wissen können. Indem wir uns auszudrücken glauben, helfen wir Werke bereiten, die uns verleugnen. Wir denken unseren Willen zu tun und folgen doch nur Geboten eines Unbekannten. Am Ende werden wir inne, daß unser Leben anders, ganz anders gewesen ist, als wir es gemeint haben. Eine tiefe Demut kommt über uns, wenn wir uns betrachten, wie wir gar nicht die Herren unserer Taten sind, sondern uns, nichts wissend, alles von der geheimnisvollen Macht anbefehlen lassen. Eine tiefe Demut und doch auch

ein ſtiller Troſt, daß wir nicht beſtraft werden können, da wir doch ſelber nichts tun, ſondern alles bloß mit uns geſchieht. Wir werden dahin geführt, an unſeren eigenen Ernſt nicht mehr zu glauben, ſondern wir ſpüren, daß der große Ernſt des Lebens hinter dem Spiel iſt, das mit uns getrieben wird; aber den können wir niemals erfahren, wir bleiben im leeren Scheine.

Den Johannes gab Herr Herz vom Hoftheater in Karlsruhe, den Herodes Herr Peppler vom Hoftheater in Hannover, die Herodias Fräulein Dumont vom Deutſchen Theater in Berlin. Herr Herz kainzelt etwas ſtark, wirkt aber damit auf das Publikum. An das flackernde Weſen des Herrn Peppler müßte man ſich erſt gewöhnen. Fräulein Dumont vom Deutſchen Theater iſt eine kluge und ſichere, wenn auch freilich ganz kalte Schauſpielerin. Frau Körner war eine wunderſchöne Salome. Sie hat ein paar Momente, die man kaum jemals wieder vergeſſen können wird; ſchade, daß ſie ſich die Unarten ihrer verkünſtelten und gequälten Diktion nicht abgewöhnen mag.

Der Erfolg war ſehr laut. Am ſtärkſten ſchienen der dritte und der fünfte Akt zu wirken. Sudermann mußte immer wieder und wieder erſcheinen.

Regiſter.

Altenberg, Peter 207.
Amon 326.
Andral 175.
d'Annunzio, Gabriele 77, 159, 225, 229, 288, 250.
Anzengruber 314.
Arſène, Alexandre 209.
Äſchylos 94, 109, 240.
Auernheimer, Raoul 160.

Balaſthy 422, 433.
Barbey d' Aurevilly 201.
Baſedow 107.
Baſſermann 268, 274, 276.
Baudelaire 201.
Bauernfeld 13, 16, 17, 18.
Baumberg, Antonie 333, 335, 336.
Baumeiſter 50, 51, 53, 54, 55.
Baumgartner 130.
Benedix 13.
Berr, J. 345.
Berti, Otto 407.
Beſnard 212.
Bierbaum, Otto Julius 192.
Bieſantz 50.
Biſſon, Alexandre 345, 399, 400.
Björnſon, Björnſterne 56, 57.
Bleibtreu 50.
Blumauer 13.
Bocaccio 226.
Bodenſtedt, Friedrich 192.
Bourgeois, Henri 198.
Bradsky, Bozena 159.
Brahm 274.
Brandes 19, 36, 133. 58, 129, 133, 326.
Brandt 160, 329, 340, 345, 371, 377.
Brandt, Theodor 345.
Brenneis 138, 309, 316, 340, 350, 361, 371.
Brennert, Hans, 407.
Brociner, Marco 361.
Broda 309.
Bruant, Ariſtide 200.
Brüll, Ignaz 192.
Bukovics 382.
Burckhardt, Jacob 218.

Calderon 142, 297.
Capus, Alfred 296, 407.
Carabin 212.
Carrière 212.
Caſtelli 18, 110.
Chatrian 422.
Chapman 19.
Chriſtoff 191, 192.
Claretie 210.
Courteline 197, 407.
Curel, François de 351.
Czaſta 345.

Dalleu 199, 201.
Dandjuro 205.
Dante 226, 228.
Daumier 407.
Denier, Maurice 406.
Devrient 12, 32, 50.
Door 180, 405.
Dora 197.
Dreher, Konrad 85.
Dreyer, Max 341. 385.
Dubosc 172, 175, 176.
Dubreuil 200.
Dumas 414.
Dumont 473.
Duſe 203, 204, 208, 237, 246, 249, 252.
Duncan, Iſadora 216, 218.

Eberty 274.
Erckmann 422.
Ernſt, Otto 59, 61, 62, 63, 64.
d' Eſtrée 159.
Eppens 316, 324, 329, 376.
Euripides 88, 104, 112, 118, 119, 139, 142, 143, 142, 144, 145.

Faſſer 460.
Felix, Hugo 191, 192, 193.
Fichtner 51.
Flindt 32.
Fragerolles, Georg 194, 197.
Frank 191.
Fuller, Loïe 211, 216, 218.

Galipaux 410.
Ganghofer, Ludwig 382, 385, 386.
Gartner 407.
Geiſenhörfer 316, 324.
Gelber, Adolf 18, 19, 20, 21, 22.
Genaſt 90.
George, Clement 197.
Glöckner 325, 435, 377.
Godai 112, 460.
Goblewski 309.
Goethe 54, 68, 90, 92, 93, 101, 102, 104, 105, 109, 142, 145, 219, 297, 311, 314, 368, 391.
Goncourt 167.
Gorki, Maxim, 429.
Goriwoda 112.
Graaff, Franciſca de 269.
Grazie, M. E. delle 1.
Gregori 50, 112, 120.
Grillparzer 137.

Grimm, Jacob 250.
Guilbert, Yvette 196, 199, 200.
Guinon, Albert 406.
Gumpenberg, Hans von 160.
Gutheil 139.
Guttmann 405, 407.
Gutzkow 36.

Hackländer 50.
Halbe, Max 309.
Halévy 172.
Harden, Maximilian 121.
Hart, Julius 214.
Hartleben, Otto Erich 287, 290, 366, 377.
Hauptmann, Gerhart 29, 53, 65, 69, 114, 129, 444.
Hebbel 51, 96, 104, 419.
Heims 274.
Heine 12, 26, 32, 41, 50, 65, 112, 120, 138.
Heine, T. T. 88, 308.
Herakles 38, 142, 143.
Herder 106.
Herz 473.
Hetsey 422.
Heyermans, Hermann 269.
Höflich 429, 433.
Hofmeister 268.
Hohenfels 12, 31, 40.
Homma 433.
Homer 19, 21, 206.
Horatio 25, 31.
Hugo, Viktor 252.
Huna, Ludwig 415.

Jacobson, Benno 407.
Jacobowsky 192.
Jaffé, Richard 304.
Jagow, Eugen v. 460.
Jarno 407, 409, 415, 416.
Ibsen 50, 57, 129, 133, 134, 137, 138.
Jensen 415, 416.
Jerome, Jerome K. 316.
Ilm 407, 616.
Jones, Burne 77.
Joseffy 316.
Irving 203.

Kainz 26, 40, 59.
Karlweis 29, 84, 325.
Kayßler 268, 274, 276.
Kawakami 208, 211, 213, 214, 215.
Keßner 160.
Khnopf 77.
Kirschner 433.
Kleist 75, 90, 91, 96, 97, 107, 108, 110, 205, 368.
Klopstock 148.
Köhler 278.
Koppel 159.
Korff 12, 82, 83, 65.
Korn, Erich 307.
Körner 112, 178.
Kotzebue 85, 156.
Kramer 286, 309, 318, 324, 326, 340, 345, 350, 365, 371.
Kranewitter, Franz 371.
Krates 64, 65.

Krauß 415.
Körner 464, 473.
Kutſchera 309, 324, 329, 345, 350, 365, 377.

Lackner 433.
Lagrange 199, 201.
Lanius 112.
Lange 433.
Langmann, Philipp 419.
La Roche 50.
Latourette 200.
Laube 9, 104.
Legay, Marcel 197.
Lehmann 273.
Lenbach 85.
Leutholb 194.
Levetzow, v. 160, 161.
Lewinsky 138.
Licho 138.
Lieſenberg 112, 130, 405, 407.
Lindau, Paul 9, 10.
Lothar, Rudolf 132, 279.
Ludwig, Otto 419.

Maeterlinck, Maurice 76, 77, 78, 120, 121, 122, 124, 125.
Maran 405, 407, 409, 415.
Martinelli 325, 326, 377.
v. Mathieu 191.
Maurevert, Georges 201.
Maurey, M. 202.
Mebelsky 65.
Meilhac 172.
Metenier 200.
Metzl 138, 422, 433.
Meyer-Förſter, Wilhelm 318.
Meyer, Richard M. 385.
Mitterwurzer 32, 65, 409.
Molière 95, 114, 422.
Mondthal 26.
Montaya, Gabriel 196.
Moreau 218.
Moſer, Kolo 192.
Mounet-Sully 202.
Muſſet 420.

Natzler 193, 194.
Nerz 416.
Neumann 51.
Nieſe 193, 194.
Nietzſche 236.
Nikodromos 64, 65.
Niſſen 26, 31.
Normant 176.
Nowak 464.
Numès 172, 175.

Odilon 309, 318, 365, 377, 382.
Offenbach 19.
Oppeln-Bronikowski, v. 76, 80.

Paget, Henri 199.
Palme 415.
Paulſen 50.
Pembroke 19.
Peppler 473.
Perrin 426.
Perrot, Irma 199, 202.
Philippi 29.

Platen 104.
Plato 195.
Poellnitz, Frau v. 274.
Pohler 460.
Pohl-Meiser 405, 407, 415.
Popp 112.
Praga, Marco 410.
Preu 324.
Prevoſt 414.

Rabitow 26.
Raeder 433.
Reicher, Emanuel 52.
Reimers 32, 50.
Reinhardt 268, 273, 276.
Reisner 274, 276.
Réjane 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176.
Retty 286, 324, 325, 329, 340, 361, 365.
Rheingruber 138.
Rittner 268, 273.
Rivière, Henri 194.
Rodin 212.
Römpler 50, 65.
Roſaspina 238.
Roſetti 77.
Ruſſeck 345, 377.

Sachs, Hans 120.
Sachs 405, 407.
Saharet 194, 195.
Salten 191.
Salus, Hugo 193.
Sandrock 329, 345.
Sardou 29, 77.
Sartori, Olga 192, 193.
Schiller 55, 92, 93, 101, 103, 109, 151, 152, 250.
Schmidl 405.
Schmidt 41, 112, 120, 130, 138, 139.
Schmittlein 138.
Schnitzler, Arthur 252, 390, 414, 444.
Schober 139.
Schönchen 50.
Schopenhauer 63, 64.
Schott, Paul 193.
Schumann, 191, 193.
Schuſter 340, 365.
Schwind 16.
Seemann, Elſe Laura 160.
Severin-Mars 198, 201, 202.
Shakeſpeare 18, 19, 20, 22, 25, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 94, 109, 112, 114, 115, 118, 121, 122, 212.
Shaw, Bernhard 433, 435, 440, 444, 453.
Singer, Wilhelm 60.
Sommerſtorff, Otto 410.
Sonnenthal 26, 65.
Sophokles 15, 94, 109, 195, 460.
Speidel 27.
Straßny 112, 130, 138, 405
Strathmann 308.
Straus, Oskar 159.
Striebeck 464.

Streitmann 191, 193.
Stöhr 460.
Stuck 85.
Sudermann, Hermann 26, 27, 31, 60, 464, 467, 478.

Taſſo 20.
Tennyſon 80.
Tewele 324, 350, 361, 365.
Thaller 335.
Thimig 26, 32, 52, 65.
Thoma, Ludwig 83, 84, 345.
Tieck 104.
Tolſtoi 40, 144, 160
Torreſani 457, 460.
Trebitſch, Siegfried 433, 458.
Treßler 32, 50.
Trieſch, Irene 268, 274.
Trieſch, Guſtav 32.
Troilus 18, 21, 22, 23, 25, 41, 118.
Tyrolt 325.

Ujhazy 309.

Varini, Emila 288.
Villé 197.
Villiers, de l'Isle-Adam 200.
Vois, Erneſt 197.

Wagen 112, 405, 409.
Wallentin 287, 309, 316, 340, 350, 365, 371.
Weber 407, 415.
Wedekind, Frank 182, 184, 186, 192, 195.
Weiſſe 309, 365.
Wilde, Richard 407.
Weiß 326.
Well, Robert 339.
Wendland 161.
Werner, Zacharias 110.
Wiecke 138.
Wieland 94.
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v. 112, 118.
Witt 12, 25, 32, 33.
Wohlbrück 159.
Wolff, Theodor 296.
Wolters, Wilhelm 316.
Wolzogen, Hans von 67, 68, 159, 161.

Yacco, Sada 202, 208, 211, 213, 214, 215.

Zepler, Bogumil 192.
Zeska 50, 65.
Zola 160.